رؤى نقدية معاصرة

أ.د. محمد نجيب التلاوى

دار الهدى للنشر والتوزيع

الكتاب: رؤى نقدية معاصرة
المؤلف: أ.د. محمد نجيب التلاوى

الناشر: دار الهدى للنشر والتوزيع
الطباعة: القبس للطباعة وفصل الألوان

رقـــم الإيداع: 15568 / 2003
الترقيم الدولى: 8 - 54 - 5822 - 977



المنيا - 5 ميدان الساعة
ت 0123454568 - 086/377034
ت 0127899112 - فاكس 086/377034

رؤى نقدية معاصرة

هذه الرؤى مهداة إلى ..

رؤى

تعويضاً عن حقها في الاستمتاع بأبيها



على سبيل التقديم

يمثل هذا الكتاب مجموعة من الرؤى الناقدة تلاحق إبداعاتنا العربية المعاصرة في شتى الأجناس الأدبية، وإن كان فن الرواية بخاصة قد استأثر بجل الاهتمام.

ودراسات هذا الكتاب حصيلة مشاركات في المؤتمرات العلمية بمصر وسوريا وليبيا وقطر والمملكة العربية السعودية والأردن، وهي دراسات على قصرها تمتاز بتعدد المناهج النقدية ولاسيما المناهج الحديثة والحداثية، وتتمتع هذه الدراسات بمعالجة قضايا ساخنة بتناول هادئ، يُغلِّب منطق العلم على جموح العاطفة إرساءً لأساسيات البحث العلمي...

وقد تنوعت هذه الدراسات النقدية حتى طاولت لغة الإعلام، وقضايا اللغة في وسائل الإعلام، ولا أشك في أن القارئ سيجد موضوعات وقضايا عديدة تحمل رؤى ووجهات نظر كاتبها علّها تثير الحوار والنقاش في ساحتنا الأدبية النشطة في هذه الأيام.

عزيزي القارئ

إذا ظفرت بخلاف معك في الرأي فكلانا قد جنى الثمار المرجوة من هذه الرؤى النقدية.

والله الموفق،،

أ.د. محمد نجيب التلاوي

المنيا - مصر 2002

ظلموك فقالوا:
عصر الانحطاط(*)

اكتسبت بعض الأحكام الظالمة بالتواتر ثباتاً مؤثراً على المتلقين من المتخصصين وغير المتخصصين ومثال ذلك إطلاق الحكم بالتخلف والانحطاط عل فترة طويلة من تاريخنا العربي تمتد من سقوط بغداد 656هـ وحتى بداية العصر الحديث.

وما زاد القناعة بأن ذلك العصر كان عصر الانحطاط أن مؤرخي الأدب قد ربطوا تقسيمات العصور الأدبية بالعصور السياسية، فسحبوا سمة الضعف السياسي والتفرق للدويلات على المستوى الثقافي، وعممت الأحكام بالتخلف والانحطاط، وأصبح الحكم من خلال الثوابت التاريخية قيماً مطلقة رددها الناس باسترخاء. ثم جاء بعض النقاد فوصفوا شعر وشعراء تلك الفترة بالتخلف قياساً بما قبلها عند العباسيين، وما بعدها في العصر الحديث. والشعر عند العرب – بخاصة – مقياس حساس يقيسون به المستوى الثقافي بل والحضاري غالباً مما زاد القناعة بأن ذلك العصر كان عصر تخلف وانحطاط.

وبدأ الباحثون من السطحين ينطقون هذه الأحكام ليحصدوا نتائج مزيفة، وعلى سبيل المثال روى عن أبي الفتح البستي – في القرن الرابع الهجري – أنه شغف بالتجانس، فقالوا عنه: "إنه الطريقة الأنيقة، والتجنيس الأنيس ..." ولم ينكروا عليه ذلك لأن معدة اللغة يومئذ كانت تسيغ التجنيس في حماية التطور الحضاري في القرن الرابع الهجري ... ثم جاء النقاد إلى التجنيس في فترة الدويلات المعينة هنا فأنكروا عليهم التجنيس وعدوا استخدامه من مظاهر الصنعة والضعف. وصل الحد إلى أن أحد النقاد – في رسالة جامعية – حاكم البديعيات محاكمة الشعر ليثبت تخلفها وتخلف عصرها،

(*) مقال نشر في جريدة الراية القطرية 1993

وتناسي أن البديعيات كانت أقرب إلى المنظومات التى نظّرت لأنواع البديع في ظل حماية مشفوعة بالمدائح النبوية.

والغريب في الأمر أننا نرتضى هذا الحكم الظالم على تلك الفترة وأكثر منتوجها الشعري ما زال مخطوطاً، وإذا أضفنا إلى ذلك التحريق الذي لحق بمكتبة الفاطميين في عهد صلاح الدين، لقدرنا حجم الحكم الجائر عل مستوى فترة امتدت زمنياً ومكانياً بمساحات واسعة ولكن هذا الامتداد لم يشفع لها ولم يخلصها من الأحكام العامة التى جعلت شاعراً متميزاً كالبهاء زهير في قائمة شعراء عصر الانحطاط !؟

ونحن الجامعيين نستقى مصادرنا الأساسية من مؤلفات تلك الفترة الموصوفة بالانحطاط ... ولم يقو أحد على رد الانحطاط عن تلك الفترة، وليسمح لى القارئ بأن أذكر ببعض الأعلام ومؤلفاتهم المهمة في تلك الفترة.

في تلك الفترة أعدت أشهر المعاجم العربية وأخص بالذكر(أبن منظور) ومعجمه (لسان العرب)، يُعد أبن منظور (711/630هـ - 714) علماً في هذا المجال ثم يأتى (الفيروز أبادى) صاحب (القاموس المحيط).

وأبن خلدون (808هـ) قدم كتابه المشهور (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاشرهم من ذوى السلطان الأكبر) ويعتبر علماء الاجتماع مقدمة أبن خلدون قبلة لهم ... لما تميزت به من جدة في منهج تأليفها وما بها من حقائق علمية فاضلاً عن العناية بفلسفة التاريخ وعلوم السياسة والجغرافيا ...".

ثم يأتى (القلقشندى) (821هـ) بكتابه الشهير (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) بمجلداته العديدة ليؤرخ لتاريخ الأسلوب في المعاهدات والمصطلحات والمواثيق ... وعنى في الخاتمة بالبريد والمراسلات في الجاهلية والإسلام. فضلاً عن كتابه (نهاية الإرب في معرفة قبائل العرب)، وهو معجم حوى أسماء القبائل وبطونها ورتبه هجائياً.

وأذكر بالسيوطى (849-911هـ) وهو من أبرز علماء تلك الفترة، وقيل أنه تلقى العلم على أكثر من خمسين شيخاً، وربما يفسر لنا تنوع مؤلفاته الموسوعية حيث كتب عن طبقات اللغويين والنحويين وكتب في الفقه. ويعد أول من عنى بجمع شعر

النساء في كتيب خاص ثم توج نشاطه بـــ تفسير الجلالين، وهـــو عصـــارة للمطـــولات التفسيرية السابقة عليه.

وأذكر أيضاً بأن من أعلام تلك الفترة (ابن مالك) صاحب الألفية (وابن خلكـــان) صاحب (وفيات الأعيان) والمقريزى صاحب (الخطط)، و(ابن بطوط وابن جبير) مجـــال أدب الرحلات، و(ابن تيمية) فقيه زمانه...

إذن فمصادرنا الأساسية في اللغة والأدب والنحو علم الاجتماع والتفسير والتاريخ تكمن في المؤلفات الموسوعية لتلك الفترة فهل يحق لنا أن نصفها بالتخلف ونحكم عليهـــا بالانحطاط؟

إذا أضفنا إلى ذلك كله أن المسلمين في تلك الفترة قد تعرضـــوا لغـــزو التتـــار وإعدامهم لمكتبة بغداد ... ثم لغزو الصليبيين ... ولكن المسلمين وقتئذ ردوا الاعتـــداءات وحققوا الانتصارات التى نعجز عنها في وقتنا الحاضر بكل إمكاناتنا ...وهنا يمكن أن نشم رائحة شعوبية كريهة قد عمدت إلى وصف تلك الفترة بالانحطاط والتخلف وذلك للتقليـــل من الحجم الكبير لمردود التعبئة الإسلامية الناجحة وقتئذ ... ثم للتقليل من الدور المبـــرز لمصر العربية التى نهضت بأصعب المهام في تلك الفترة الحرجة من تاريخنا.

وبعد ... فهل سترد — عزيزى القارئ — بأن فترة الدويلات هي فتـــرة للتخلـــف والانحطاط ؟

الانبعاث الرومانسي
في
"ليلى تعشق ليلى"(*)

التيارات الأدبية، والاتجاهات الفنية بلورة لمناخ العصر، وإذا ما حدث إحياء لمذهب قديم فغالباً ما يكون مناخ عصره قد عاد إلى الحياة وفرض نفسه بأسلوب جديد، ويسمي العلماء هذا التحول بفكرة (التكرار الدوري)، وكان (فيثاغورس) من أوائل المنتبهين لتكرار الظواهر الفنية وقال (ويليك) بأن "... كل عصر يحمل مفهوماً زائفاً عن التفرد والأصالة وذلك بتجاهل الثوابت الأساسية في الطبيعة البشرية والحضارة والفنون".

وكان شاعرنا السندباد(**) (حسن توفيق) مقدراً للثوابت الأساسية في الطبيعة البشرية فعبر عن آمالها وأزماتها خير تعبير في ديوانه الجديد (ليلى تعشق ليلي)، وقصائد الديوان تستمد فلسفتها الجمالية من نموذج جديد للغنائية الشعرية المشدودة إلى وتر أحادى لا يعبر عن ذاته فقط ولكنه يعبر عن الضمير الجمعى لإنسان الوطن، ووطن الإنسان، وذلك برؤية تختزل العالم في بعد رمزى قريب المنال ينأى بالعبارة الشعرية عن غياهب الغموض ومتاهات التجريد الحداثى، ليوثق خطابه الشعري بفاعلية التعبير عن الراهن المزمن وبممارسة حسية (نصية) للعالم عل المستوى الإنسانى وعلى مستوى الوطن، وذلك بالانتقال من مثاليات الحلم إلى فعل التحذير ثم إلى مقام الإقناع من واقع مثقل بالمثالب والعيوب، وليذكرنا بـ (أمل دنقل) عندما كان يغلب حماسه فنه.

ومن هذا المقام الأحادى الغنائى لشاعرنا (السندباد) كان العزف المنفرد المركز

(*) نشرت الدراسة في مطبوعات نادى الجسرة بالدوحة / قطر 1996م.

(**) نصف الشاعر بالسندباد كما وصف نفسه في هذا الديوان وفي أعماله السابقة، وهو يوحى بأن تجاربه يحصدها من وضع حركى لواقع فوار بمتغيراته.

على تبئير الواقع بغور في أعماقه وكأنه يتلذذ بمسحة حزن رومانسية خلفتها صوره الرؤيوية الحاصدة والمعددة لمتناقضات الواقع ... والعزف المنفرد لشاعرنا السندباد لم يسمح بظهور الصوت المضاد، ومن ثم لم يسمح بإقامة حوارات، وهو أمر قد حجم الدرامية، وأعلن عن سردية شعرية استأثرت بقصائد الديوان فقدمت الوصف والحكي والمقارنة في قالب شعري توحدت فيه الوقفات والإيقاعات مع القواعد النحوية والأبعاد الدلالية التى حرص عليها الشاعر عندما حدد طريقة القراءة من خلال إسهامه في كيفية الإخراج لقصائد الديوان.

والمقام الأحادى الغنائي قد مكن شاعرنا (السندباد) من حرية الحركة في رحلته الدنيوية، فيتحرك بيسر وسهولة بين الحلم والواقع وبين الماضى والحاضر في رحلة خلقت قصائد الديوان التى اعتمدت على مقام الثنائية الضدية (حلم/واقع) والتي شكلت بدورها البعد الموضوعى والفنى لديوان (ليلى تعشق ليلى). وكان تقاطع الحلم مع الواقع سبب في تفجير أزمة الثقة في الواقع وسبباً في عمق المسافة الخلافية بين الوعى والحلم والأمل

ولأننا أمام أحادية صوت غنائى مسيطر فإن الاقتراب من هذه الذات السندبادية الحرة هو سبيلنا لسبر غور هذا الديوان الذي جاء في اثنتين وعشرين قصيدة رتبها الشاعر ترتيباً تاريخياً تنازلياً فصدر الديوان بآخر قصائده لهذا العام السادس والتسعين (فلامنكو أسبانيا الأندلسية)، وينهى الديوان بقصيدته (انتصار) التي كتبها في سنة تسع وثمانين، وهذا الامتداد الزمنى قد يوحى بتنوع موضوعى وفنى كأمر يفرض نفسه على واقع متقل بالأحداث والتحولات والقضايا ...، لا أن البحث وراء الأرقام يوقفنا على حقيقة هذا الإبداع لقصائد الديوان، والذي تم في شهور قليلة فقط، حيث نجد تسع قصائد في عام تسعة وثمانين وفي شهرين منه بالتحديد (الشتاء)، ونجد سبع قصائد في عام اثنين وتسعين حلال شهرين ... وإذا زدنا على هدا أننا وجدنا قصيدتين في يوم واحد (الوردتان/الضفاف الحزينة) ثم (المسرح المغلق / في انتظار الصفو) ووجدنا خمس قصائد في سبعة أيام فإننا سنكتشف أن الديوان جهد شهور شتوية وأن الممارسات الحياتية تأتى على موهبة الشاعر فتحجمها.. وتهددها..

ويبدأ السندباد رحلته الدنيوية متسلحاً بقيم مثالية عليا كعادة الرومانسيين، ونقطة الانطلاق بدأت من ثبات قيمى نحو مضمارين، الأول تمثل في مثاليات أخلاقية تعلى من إنسانية الإنسان وجسدها في الحب والعطاء والسلام. والمضمار الآخر تجسد في حب مطلق للوطن واعتزاز به وبتراثه... وفي المضمارين يستبطن الصور البشعة للواقع ويقدمها بقلق نابع من قناعة أخلاقية بالحب والعطاء للآخر وللوطن، وبخصومة حادة للواقع المتردى للإنسان والوطن.

وقد جسد الشاعر هذه المثل الأخلاقية للإنسان في صورة حلم منامى أو رؤيا سرابية لحلم يقظة وردى الملامح ... وصدر قصائده بهذه الرؤى الوردية التى يصدمها واقع أخلاقي مأزوم، وواقع وطنى مهزوم وخائر القوى، وبهذا التقاطب للمرجعية الاستعارية للضدين (الحلم ≠ الواقع) تنتج المفارقات، وينفك البناء عن نص للإشهار (بمفهوم رولان بارت) أو علامة على التردى، والسقوط الحضاري (بالمفهوم الخلدونى) ولتبقى الرؤيا (الحلم/السراب) محض أمل أمام واقع ساخن مذيب للطموحات ومخيب للآمال. وجاءت جل قصائد الديوان حبلى بالمتناقضات والمثالب التى أودعتها مسافة البعد والمفارقة بين الحلم والواقع في بطن القصيدة.

وقد جاءت هذه المتناقضات الواقعية في لغة تقارب لمجاز الممكن إلى ضوء الواقعى المرئى، وقد راقص (السندباد/الشاعر) صورة المتشظية على إيقاع شعري عال، وكأنه يعلن عن فرحة تحقق بدورها مفارقة فنية مقصودة بين إيقاع شعري راقص لصورة شعرية مشوبة بحزن دفين، فيبرز لنا تعارضاً ثنائياً يمثل امتداداً فنياً للثنائية الضدية الموضوعية المؤسسة لقصائد الديوان وهى (الحلم بمثالياته ≠ الواقع بمترديات) وبهذه الثنائية الضدية يعمق شاعرنا حدود المفارقة المقصودة بين ما هو كائن ...، وما ينبغى أن يكون.

إن ما يقدمه الشاعر السندباد في رحلة هذا الديوان (ليلى تعشق ليلى) لا يمثل محاكاة للواقع وللرحلة بقدر ما يعبر عن رغبة صادقة في اكتشاف الواقع، ومن ثم كان حريصاً على رصد القيود المتأصلة في فعل الملاحظة الرؤيوية.

وفي ديوان (ليلى تعشق ليلى) تسيطر المرأة على الديوان بداية من العنوان

وانتهاء برمز المرأة/الوطن.. والمرأة / الدنيا حيث تجلت فيهما ببعد المرأة المحبوبة والمعشوقة، واستخدام المرأة في نسيج الرمز لا يعد تكراراً؛ لأن المرأة هي موضوع الفنان لما تمتلكه من (بعد المسافة)، وهذه المسافة هى المولدة لإغراء التعامل معها، ولأن المرأة تمارس فتنتها وإغراءها بسلطة (بعد المسافة) مع ما يولده ذلك من غموض يتوخاه الحياء الأنثوى، وفعل التستر بالمسافة يولد مفاعيل تتسع لمسافة التأويل والتفسير، وهو ما أستثمره شاعرنا (السندباد) في هذا الديوان. فقد تجاوز الأنثوى ليصل إلى الأنثى بحبها وأمومتها وعاطفتها وخصوبتها.. وتقلبها، فاستوعبت غنائية شاعرنا المتحمس، وساعدت على بسط فكرته برمز قريب المنال حتى أن اللسان لم يبق من تجاعيد الحروف شيئاً.

في المضمار الموضوعى الأول يتحرك (السندباد/الشاعر) في الدنيا من ثبات المثاليات الأخلاقية التى تعلي من إنسانية الإنسان.. وما أن يتوغل في الواقع حتى تذوب المثاليات مع سخونة المتناقضات الواقعية بكل سلبياتها الأخلاقية من أنانية وبغض وحقد. فتتحرك الدهشة إلى سؤال كبير من الشاعر السندباد ... ويلف السؤال بحسرة وباشتياق لأن يشتاق:

".. اسألكم من قطع الأغصان

من دس وباء المقت ؟

أسألكم ملهوفاً: أين العشق وأين العشاق؟

آه يا ناسى: كم يشتاق القلب لأن يشتاق " (1)

وشاعرنا السندباد في رحلته الدنيوية يكتشف بداية الخداع والتلون في الدنيا نفسها، وقد بدأ (السندباد) رحلته و"يخبئ القلب المخاوف بين أوتار الضلوع"(2) وهذا الحدث المبكر ساعده على الاكتشاف:

"أنى لمحت الغدر قبل هبوبه، فأزاحت عنى وجهها حتى أفيق"(3) ويجسد الغدر والخيانة باللون والرائحة التى تزكم أنوفنا:

".. لكن وجه حبيبتى وضع القناع وراح يغري كل من جلسوا ورائى وشممت رغم قناعهما عطناً يداريه القناع

الغيمة أنسلت عباءتها ففاضت بالسيول ... وكلهـا كـدروطين"[4] ولـو اكتفـى (السندباد/الشاعر) بهذا الموقف لقلنا إنه رومانسي يتدثر بذاته ويرتشف أحزانـه ... إلا أن السندباد المحب للمغامرة والاكتشاف يصر على التجاوز ...ويتسـلح ببريـق الأمـل:".. فلتنطلق يا سندباد إلى جزائر من رحيق المسك ينبض قلبها"[5] وهذا ما يميز (السـندباد)، ففي كل تجربة تعاسات وهزائم وخيانة.. إلا أن كل تجربة يذيلها ويمهرهـا بارقـة أمـل يتجدد معها أمل (السندباد) نحو:

(.. ويبقى من الفل عطر يداوى الجراح الثخينة [6] / والقلب لما يـزال - رغـم ضيقه - يتشوق[7] /.. فمن المحيط إلى الخليج مدائن تصحو لتنتظر الحياة مع المطـر[8]/ وتذكرى أن الصباح يبرعم الأمل الوليد [9]/ وألقيت خلفي ظلال الكآبة [10]/ فلتنطلـق يـا سندباد لكى ترى الكون الفريد[11] ...)... وبعض هذه النهايات المفجرة لثغرة الأمـل بـين تراكم ترديات الواقع الدنيوى.. قد جاءت - هذه النهايات - في شكل صوغ حكمى - على طريقة القدماء - وهذه استجابة طبيعية لضغط الحدث الواقعى المتردى.

والمعنى نفسه لنبع الدنيا المتقلبة نجده في قصيدة (العاصفة وموكب الجراح) حيث تسمم (الدنيا/المحبوبة) نبع الحياة ونبع الحب، فيتساقط الأحياء وتموت الطيـور.. وتتهـدد الأرض بالبوار:" ... بيديك رحت تسممين النبع في طيش تمرد [12]، لكن النبع حـن إلـى الضفاف الهادئة.. إلى فطرته الطبيعية لينسجم مع الكون المعطاء والطبيعة السخية.

ويتحرك (السندباد/الشاعر) من الدنيا إلى ساكنى الدنيا ليرصد تحـولات البشـر، وسلوكيات الإنسان وظلمه لنفسه وللآخرين، وتأتى قصائد العام التاسع والثمانين لتسـتأثر بهذا الرصد:

قصيدة (ضفاف حزينة) تعبر عن حب قوى رغم الجفاء والقسوة ويتولد الأمـل، وفي قصيدة (رحلة مع الفل) حلم جميل يبدده طير عبوس ثم يتجدد الأمل، ومـن قصـيدة (الأرض والمطر) تعبير عن جحود الطبيعة ثم انفراج بمطر يجدد الأمل، وفى قصيدة (في انتظار الصفو) تفاؤل وأمل ثم وحشة فأمل ......

ومع هذه المعانى المترادفة يركز (السندباد/الشاعر) على قضية أخلاقية تلبسـت

ببعد وطني، وهذه القضية يختصرها فيما هو قائم من جوهر العرض، وتهميش الجوهر سعياً لقطيعه (ابستمولوجية) معرفية تنسي الصانع تحت وطأة وزهو المصنوع، وهو هدف غيّب الإنسان العربي عن تراثه وحاضره.. ونجد هذا المعنى في قصيدتي (ليلى تعشق ليلى / التمثال الذي كسرته).

في قصيدة (ليلى تعشق ليلى) صنع المجنون ليلى بحبه ... وخلدها بشعره وهنا يسأل (السندباد):

"يا ترى لو لم يبح محبوبها العاشق بالحب وأشواق القصيد ......

هل ترى كان يبقى وجهها في الذاكرة ؟ "[13]

إلا أن ليلى تجوهرت وهمشت مخلدها (المجنون).. ثم تبدلت وتغيرت:

"صارت النجمة أفعى حولها أكداس أموال وزوج وهدايا ..."[14]

"بينما المجنون يهذى بعد أن ذاب اشتياقاً وتداعى واضمحلا فوق رمال الصحراء"[15]، ويحرص الشاعر على أن يجرد ليلى من منعوتها التاريخي لمقاربة الحضور القياسي للرمز.

والمعنى نفسه في (التمثال الذي كسرته) فأقام شاعرنا تمثاله وأصبغ عليه من أحاسيس ومشاعر جملته حتى تضائل أمام زهو التمثال الذى صنعه:

"ظل هذا التمثال ينضخ زهواً وبقيت الشريد لما صنعته"[16]

وعاش الصانع أبعاد الوهم مع مصنوعه ... ثم يكتشف وهم الشعارات، فحطمه لأنه لم يكن جوهراً نفيساً.. وأكتشف أنه تعلق بعرض ووهم:

"لم يكن جوهراً نفيساً.. لكن كان تمثالاً خاوياً فكسرته"[17]

وشاعرنا السندباد يعبر هنا عن روح المنطقة العربية التي تصنع الأبطال ثم تعبدهم تماما كما اختصرت ثورة 1919م في بطولة (سعد زغلول).. وأختصرت أمجاد العبور في بطولة (السادات) ... وتنازل الشعب عن حقه في المجد والفخر طواعية.. وصدق الأبطال أنفسهم.. وعاشوا وهم الأمجاد على حساب صانعي الأمجاد.

وينفرد (الوطن/المحبوبة) بالمضار الأخير في رحل (السندباد) في واقع الحياة الدنيا، وهو عاشق للوطن ومحب نخلص له وهذا ما يدفعه إلى البحث عن سبب لهذا الحب، وهو استفهام صعب، و لا سيما أن الوطن قبل قبل السندباد وبعد بعد السندباد:

كأن الزمان يود بعمري ويدفعني - منذ عاد - إليك وأعرف أنك قبلي كنت

وأعرف إني إليك انتهيت ... ومنك ابتدأت "[18]

وكما تعلم الإنسان من الطائر كيف يواري سوءة أخيه تعلم السندباد وأكتشف بفعل الملاحظة سبب حبه للوطن:

" تأملت سرباً من الطير حولي يحط الرحال فقلت أحبك حب الذين نأوا ثم عادوا بنور اليقين ......

لماذا أحبك ؟ ... ليس لدى الحب أى إجابة

ولكنني الآن أعرف أني على شاطئيك استرحت وسرت وألقيت خلفي ظلال الكآبة.."[19]

وكان الشاعر السندباد يستوثق من سبب الحب لينطلق معبراً عن هذا الحب وهذا العشق المرموز إليه في قصائد عديدة من الديوان - يضيق بذكرهم المقام -، ويتمدد حب الوطن حتى يصبح صوتاً ربيعياً يذيب نيران الواقع ؛ وحره اللافح، فيحتمي به الناس:

" تمر الحياة، تمر الحياة الشحيحة بالناس كالصحراء تمر بهم، ثم تتركهم في فراغ العراء

يذوبون شمعاً على واقع نيرانها اللافحة

ويبقى لصوتك سحر الربيع وأزهاره الحلوة الرائحة "[20]

وتأتي القصيدة التي صدر بها الديوان (فلامنكو* أسبانيا الأندلسية) ليعبر بها وبطريقة أخري - عن حبه للوطن.. بحب يمجد الماضي.. ويحزن يأسي على واقع عربي (صادروا منه الرجاء) (في زمن عربي أبله النظرة يعدو صاغراً دون رداء)[21]، ويثبت

(*) رقصة أسبانية عربية الأصل.

الشاعر (الفلامنكو) في مركز القصيدة لتكون ذريعة لأطلال الماضى وأمجاد الماضى العربي في الأندلس، ولتكون ذريعة للحزن على الواقع العربي الباكى الذي يتواجد معه الشاعر بروحه المتعبة:

".. أنه الآن دموع بين احداقك تنساب بروحى المتعبة "(22)

والتعارض الثنائي هنا جاء بين الماضى والحاضر.

ونستطيع أن نلتمس بعض الجوانب الفنية في بناء قصائد الديوان بصفة عامة، ومن أبرز هذه الملامح الفنية اعتماد الشاعر على بناء ثلاثي يتمثل في البداية بحلم ورؤية ترسم الحب والسلام والمثاليات.. ثم ينتقل إلى لهيف الواقع الحار، والمسافة بينهما تولد المفارقات التي استأثرت بحل الصورة الشعرية في الديوان ... ليصل في النهاية وبإيجاز سريع إلى ثغرة أمل يبقيها مذيلة أبيات القصيدة ليكتمل البناء الثلاثى المسيطر على أكثر قصائد الديوان، وكأننا بهذا البناء الثلاثى أمام (مقدمة/عرض/نتيجة) مما يشير إلى قدر غير خفى لعقلنة التجربة الإبداعية، وافتقاد السندباد لمثاليات (اليوتوبيا).

ومن الملامح الفنية المتميزة تسخير ظاهرة التكرار لرسم قصيدة دائرية الملامح حيث يثبت الشاعر لفظة أو تعبيراً في مركز الدائرة، ويجعل منه وسيلة إشعاع لإضاءة محيط الدائرة بعلاقة سببية بين المركز والمحيط، وكأنه يعدد النتاج أو يرصد لمفارقة، أو ليعدد وجهات النظر لفكرة ما، وأستشهد على ذلك بقصيدته (فلامنكو أسبانيا الأندلسية) فهو يثبت (الفلامنكو) ويجعلها ذريعة للتحرك إلى محيط القصيدة ليرصد أمجاد الماضى.. وتعاسات الحاضر وجه لوجه بالمقارنة أو الموازنة ... وتتكرر الوسيلة في قصائد أخرى وأكتفى بهذا النموذج الثاني من قصيدة (الأرض... والمطر) في هذا المقطع:

" مطر على وجه الشجر

مطر على قلبى ومن حولي فراشات تخبئ نفسها خف البلل

مطر على أحلامنا الخضر التى أبقت لنا من روحها حلو الأمل

مطر على كل الحدائق والشوارع والبيوت، على البداوة والحضر

مطر لننفض عن خطانا ما كسانا من كسل

مطر لتكتحل العيون كأنه وجه البدر فوق الأرض غنى وأكتمل.[23]

ويمكننا أن نثبت (مطر) فى مركز الدائرة ... وأثار المطر في الشجرة والأحلام والقلب ... ترسم محيط الدائرة في بناء محكم بسبب نتيجة تذكرنا بالسياب (شاعر المطر..).ثم تأتى بعض الملامح الرومنسية لتشكل أبرز خصائص هذا الديوان بداية من عنوانات القصائد (النسمة العاشقة/أغنية للأحلام البعيدة/الوردة والعاشق/ الزنبق الجميل/ الضفاف الحزينة/ ...) ثم بكم المثاليات واليوتوبيا الحالمة التى تسيطر على بدايات القصائد ... ثم بمسحة الحزن من حر الواقع، ثم بالطبيعة التى تنسج جل الصور الشعرية في قصائد الديوان وتحرك حواسنا نحو الرؤية والسمع والشم، وتستأثر ألفاظ نحو (الورود / الزهرة / النبع / الشجرة / الحمام / الطيور / الغصون / العاصفة / البحر / الموج / العصفور / الموج / الأرض / المطر / السحاب / الشمس ...) تستأثر هده الألفاظ وغيرها بالصورة الشعرية الجميلة في هذا الديوان، وقد جاء العرض القصصى لبعض قصائد الديوان وسيلة شائقة ذادت من متعة التلقي ...

وبعد:

فيبقى السؤال: هل هذه الملامح الرومانسية تمثل امتداداً لنجاحات (ناجى) ببعث متميز يزيدنا ببارقة الأمل، أم أن فكرة (التكرار الدوري) للفنون عادت لتفرض نفسها، وتعلن عن حاجتنا الماسة إلى ثورة رومانسية تنقذ الذات من المهماز وتذيب المسافة بين الوجه والقناع ليبقى السندباد الثائر محملاً ببعد رومانسي الملامح كأنه مشدود لواقعه، وولد بفعل الحياء الأنثوى مفاعيل اتسعت للتفسير والتأويل مما يشير إلى خصوبة هذا الديوان.

1996/11/13م

مصدر الدراسة

1- * ديوان ليلى تعشق ليلى * حسن توفيق /17

2- المصدر نفسه /27

3- المصدر نفسه /29

4- المصدر نفسه /28

5- المصدر نفسه /29

6- المصدر نفسه /124

7- المصدر نفسه /137

8- المصدر نفسه /100

9- المصدر نفسه /55

10- المصدر نفسه /41

11- المصدر نفسه /29

12- المصدر نفسه /52

13- المصدر نفسه /23

14- المصدر نفسه /22

15- المصدر نفسه /21

16- المصدر نفسه /62

17- المصدر نفسه /63

18- المصدر نفسه /39

19- المصدر نفسه /41

20- المصدر نفسه /47

21- المصدر نفسه /10

22- المصدر نفسه /11

23- المصدر نفسه /99

* راجع: نظرية الأدب / رينيه ويلك و أوستن وابن / مترجمه / ص 248.

الحب الضائع لمن ؟

إذا كان الفن القصصى يعتمد بصورة أساسية على الإدراك البصرى المباشر، فإن تصدى (طه حسين) للكتابة في الفن القصصى - وهو فاقد لبصره - لابد أن يثير العديد من التساؤلات، وإذا كان (طه حسين) قد استجاب لموهبته القصصية فأقدم على كتابة القصص بأنواعها فكيف عوّض الإدراك البصري وهو المصدر الأول لأى قاص أو روائى.

لقد استعان (طه حسين) بمصادر أخرى ليعوض الرؤية البصرية فهو قد استعان بمخزون بصري ضئيل احتفظ به من أيام طفولته المبصرة القصيرة وقد ساعدته تلك الفترة القصيرة على تفهم للأحجام والألوان كأشياء أساسية وأصبحت العيون الناقلة له كزوجته – سوزان – مجرد محرك لمخزون ذاكرته المبصرة في تلك الطفولة، ثم جاءت قراءاته المتنوعة والثرية لتثري خياله وتنقل إليه الصور الواصفة والملامح المميزة للطبيعة والأشياء[1].

وكانت عاهة (طه حسين) سببا مباشراً في تفرده بسمات فنية خاصة تكررت بصورة ملحة في نتاجه القصصى نذكر منها في إيجاز: اعتماده على الوصف المُجمل غير المفصل، ولا سيما عند تعرضه لملامح وجه الإنسان، ثم كان الاستطراد ثمة ثانية بارزة بسبب إملائه وعاهته وبسبب تصوره الخاص لمفهوم حرية الفنان ومفهومه عن الفن القصصي، فأكثر من تدخله أثناء السرد ليشعر القارئ بوجوده الطاغى، والوصف بالصوت سمة ثالثة تفنن فيها (طه حسين) فوظف الصوت لصوره القصصية بذكاء[2] كان الصوت هو البديل الأول عن الرؤية البصرية التي أفتقدها (طه حسين)، – وأن صح التعبير - فهو كان يري بأذنيه، فإذا أراد أن يصف لنا شخصية ساقطة الأخلاق فيكون ذلك من خلال الصوت فـ"زنوبة" في "دعاء الكروان" كانت ضحكتها يسمعها أبعد منْ في الدار

(... وإذا ما فرغت من ضحكتها جرت الهواء إلى جوفها جراً هو أشبه بالشهيق المثير)، أما الآنسة "مى" فكان صوتها (نحيلاً ضئيلاً، وكان عذباً رائقاً، وكان لا يبلغ السمع حتى ينفذ منه في خفة إلى القلب فيفعل به الأفاعيل)[3] وشهرزاد (بصوتها العذب الرقيق كأنه صوت أجنحة فراش جميل الألوان، أو حفيف غصن محمل بأزهار الربيع)[4]، وحتى الظلمة لها صوت عند (طه حسين) فصوتها (يشبه طنين البعوض لولا أنه غليظ ممتلئ)[5]. ألم نقل إن (طه حسين) كان يرى بأذنيه والصوت عنده له حجم ولون ومذاق ....

والاعتماد على قصار الجمل سمة فنية رابعة كثيرة الاستخدام تأثراً بقصار السور القرآنية، ود.سهير القلماوى تكشف عن افتعاله للرؤية في وصفه لهول الحرب [قد زلزلت الأرض زلزالها ولبست السماء أبشع ثوب رآه سكان الأرض والجو، والظلام يتكاثف، والسحاب يتراكم ويتدافع، والبرق يغمر المدينة بضوء مخيف][6]، تقول د. سهير (إذا تكاثف الظلام فهل تستطيع أن ترى السحاب يتدافع؟..وهل للبرق ضوء يغمر مدينة)[7].

وسمة خامسة هى التكرار وقلب أطراف الجملة لأنه دار في فلك ضيق وهو الوصف بالصوت فكثيراً ما نقرأ في أعماله (الصوت الضئيل النحيل ... أو ضئيلاً محيلاً ... أو النحيل الضئيل)[8] أو قوله (صوت ليس بالنحيل ولا بالضئيل، ولكنه مع ذلك ليس بالقوى ولا بالمرتفع)[9]، وأحياناً يجمع المتناقضات والتقابلات ليعطى للصوت أبعاداً أخرى (..صوت حلو يجري فيه الحزم الصارم، ويشيع فيه الحنان الرقيق)[10].

و"الحب الضائع" تضاف إلى أعمال (طه حسين)، ولكن السمات الفنية المميزة لأعمال (طه حسين) القصصية التي استعرضناها في إيجاز تخلوا تماما من "الحب الضائع" فلا نجد استطراداً في السرد والعرض، والصور الواصفة كاملة غير مجملة، ولا نجد الوصف من خلال الصوت، ففي المنظر الخاص بوصف الطبيعة نجد صورة تفصيلية تعتمد على العين في انقل والتصوير، ويخلو الوصف بالطبع من ذكر الصوت[11]، وهو الشيء الذي لا غنى عنه عند (طه حسين)، ولا سيما في وصفه للطبيعة بخاصة.

وظهرت الشخوص في الحب الضائع- بأحجام وصور طبيعية دونما وصف لأصواتهم، وقد ترك المؤلف لبطلته الحرية الكاملة في السرد والعرض ولم يتدخل

باستطراداته وتعليقاته كما يفعل (طه حسين) في قصصه، ولكننا نجد أن المؤلف هنا يحرك أبطاله ببراعة دونما ظهور بأى صورة من الصور، ولو كان المؤلف هنا هو (طه حسين) لظهر لنا مراراً وتكراراً أو على الأقل لاندس في عقل بطلته وأنطقها بفكره، تماماً كما فعل مع (آمنة) في (دعاء الكروان).

وأحداث (الحب الضائع) وقد وقعت في فرنسا، واحتفظت بالصبغة الأوربية ممثلة في احتفاظ الشخصيات بأسمائهم (لورنس مكسيم... وصور الطبيعة ليست مقتبسة من مصر وإنما هى صور تحمل برودة فرنسا وثلوجها وأشجارها).

وإذا كانت بطلة (الحب الضائع) وقعت كأبطال قصص (طه حسين) في الصراع التقليدى بين الحب والواجب، فهذا ليس بدليل على أنها من تأليف ("طه حسين)، لأن هذا الصراع التقليدى قديم قدم المبدعين اليونانيين ولكننا يمكن أن نقول إن (طه حسين) مال ذوقه إلى الحس الكلاسى، ورغب فيه فظهر في مؤلفاته وأنعكس على اختياره لترجماته أيضاً ولا سيما وأن البطلة هنا قريبة إلى بطلات وأبطال (طه حسين) الذين يعلون من شأن الواجب وينصرونه على العاطفة.

وإذا توصلنا من القرائن السابقة إلى أن "الحب الضائع" لم تحفل بالسمات الفنية المميزة لقصص (طه حسين) فإذن "الحب الضائع" هى واحدة من ترجمات (طه حسين)، ومن المعروف أن (طه حسين) قد قام بترجمة وتلخيص عيون الأدب الفرنسي واليونانى.. ولذلك فلن نبتعد عن الحقيقة إذا اعتقدنا أن "الحب الضائع" كتبها قاص فرنسي مجهول وترجمها (طه حسين)، ومما يعزز هذا الرأى ما جاء في "بيلوجرافيا طه حسين" حيث أشار "د.حمدى السكوت ومارسدن جونز" إلى أن (طه حسين) أشار في الطبعة الأولى إلى ترجمته لـ "الحب الضائع"، ولكن الطبعات التالية صدرت أو ذيلت اسم (طه حسين) على هذا العمل دونما إشارة إلى الترجمة أو التعريب فاعتقد بعض المتخصصين - فضلا عن عامة المثقفين - أن "الحب الضائع" من تأليف (طه حسين)، وهى في الحقيقة من ترجمات (طه حسين) وآثرنا أن نعرض ذلك من خلال استعراض السمات الفنية لقصص (طه حسين) وتوضيح مدى اختفائها من "الحب الضائع".

المراجع

1- طه حسين والفن القصصي، د. محمد نجيب التلاوى، دار الهداية بمصر.

2- الأيام/حـ3/ص30، دار المعارف بمصر.

3- القصر المسحور/ص77، دار المعارف بمصر.

4- الأيام، حـ2 / ص44، دار المعارف بمصر.

5- أحلام شهر زاد / ص43.

6- في ذكرى طه حسين / د.سهير القلماوى – سلسلة اقرأ /ص47.

7- الأيام حـ3 ص29 / جنة الحيوان ص 29 جنة الحيوان ص98 / المعذبون فـي الأرض ص43 / ص92.

8- جنة الحيوان / ص76. طه حسين، دار المعارف.

9- السابق / ص129.

10- الحب الضائع ص26/25. دار المعارف.

ملامح فنية
في
الليالي العربية(*)

من المتفق عليه أن فن القص الحديث بأنواعه قد عرفه العرب بعـد الاتصـال بأوربا وعلى الرغم من قصر المساحة الزمنية إلا أن المبدعين العرب أجادوا في هذا الفن إجادة ترقي إلى المستوى العالمي لا سيما في فن الرواية.

وجذور هذا الفن قد وجدت بكثافة وتميز في تراثنا العربي، لدرجة تمددت معهـا تأثيرات هذه الجذور في حركة القص العالمي، وما زالت دراسات الأدب المقـارن تثبـت الظلال التأثيرية للقصص الفلسفي بخاصة لا سيما (حي بن يقظان لابن طفيل) وتأثيرهـا على (روبنسون كروزولدنيل ديفو) وتأثير (رسالة الغفران للمعرى) على أعمال أوربيـة شهيرة كـ(الكوميديا الإلهية) وقد عرف تراثنا العربي بعض أنواع القص الخاصة، والتى لم يزاحمه فيها أحد كالمقامات فضلاً عن أيام العرب وقصص العشاق النثرية والأغـانى وكتابات الجاحظ وقصص إخوان الصفا الرمزية.

إلا أن (ألف ليلة وليلة) تأتى من بين هذه الأنواع القصصية أكثر تميـزاً، لأنهـا تنبئ عن عصور مختلفة، وأساطير متنوعة ببناء جيولوجى متميز في تربتنا الحضـارية، وتميزها وتأثيرها على كبار الروائيين العالمين قد أغرى شعوباً مختلفة بادعاء ملكيتها.

ويجتهد بعض الباحثين في تحديد جذور الحكاية الإطارية أو النص المؤسس الخـاص بشهريار وشهر زاد، فيقولون بأصوله الفارسية أو الهندية وأنها هى (هزاز إفسانة)، والـبعض يرى أن (ابن المقفع) هو المؤلف المجهول، إلا أن هذه الاجتهادات تفتقر إلى التوثيق العلمـى الموثوق فيه، ويبقى الاجتهاد الأقوى بأنها منتوج شعبي، وليس لها مؤلف بعينه.

(*) نشرت في مجلة (أفاق الثقافة والتراث) بدبي / 1995م.

ولا يختلف الدارسون على تحديد الأجزاء والحكايات داخل الليالي، فهذه بغدادية، وتلك بصرية، وأخرى قاهرية ودمشقية.. وإذا أضفنا إلى ذلك صياغة الحكايات بأسلوب عربي شعبي مميز، فهذا يعزز عربيتها، وأنها جزء من تركيبنا الفكري، ثم إن الأوربيين قد ترجموها عن اللغة العربية، وكانت ترجمة (غوثير) 1704م الأولى التى أعقبتها ترجمات أوربية أخرى وطبعت أكثر من ثلاثين طبعة مختلفة في فرنسا وإنجلترا في القرن الثامن عشر وحده، وأنها نشرت نحو ثلاثمئة مرة في اللغات الأوربية.

وكان من الطبيعي أن يُقر كبار الروائيين الأوربيين بقيمة (الليالي) بالنسبة لهم، فـ(موليير) يتمنى لو أزاح الله من ذاكرته الليالي ليعيد قراءتها باستمتاع زائد، ويعترف (فولتير) بأنه لم يزاول القص إلا بعد أن قرأ الليالي أربع عشرة مرة[1]، ويقول (جالان) بأنه كتاب من قرأه كأنه رحل إلى الشرق، ويعترف (فورستر) بقيمته الفنية فيقول: (الليالي تمتلك مقومات الإبداع الفني، وأن شهر زاد تمكنت من الخلود، لأنها جعلت الملك يتعجب باستمرار)[2] ويقول (ف.هانت) كلما نبصر الليالي نتوهم أن علينا أن نفتح الكتاب لتنتشر أمامنا علبة مجوهرات، وتحيطنا بعزلة في حديقة)[3].

وتأثير (الليالي) على الرواية العربية المعاصرة وعلى الروائيين العرب أكثر لا سيما بعد توجه الرواية العربية إلى التوظيف التراثي سعياً وراء مذاق خاص بها. وأقدم المحاولات الروائية التى تأثرت بالليالي كانت رواية (كنوز سليمان) ليوسف جريس 1926م، ثم (أحلام شهر زاد) لطه حسين 1942، و(المدينة المسحورة) لسيد قطب، و(القصر المسحور) للحكيم وطه حسين 1947 ثم رواية (مالك الحزين) لأصلان، و(الحوات والقصر) للطاهروطار، و(ملحمة الحرافيش وليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، فضلاً عن محاولات أخر عديدة لجبريل وعبده جبير وطه وادى وإدوار الخراط ...

وحكاية (ألف ليلة وليلة) صنعت خلودها بنفسها، وصفة الخلود نعنى بها الاستمرارية في الذاكرة البشرية، وهى صفة تشى بإمكانات قصصية متميزة، ويمثل الفضاء التخيلى مع حركية الحكى في زمنية غير محدودة - وسائل تساعد على تجديد البعد الرامز لحكايات الليالي وهو أمر يرفعها فوق قدرات الفهم السطحى الذي يكتفى بتتبع

الحوادث المتداخلة، لأن تقنية الكتابة لا يمكن أن تفهم إذا تجاهلنا التصورات التي تؤسسها.

وارتباط (الليالى) بالشرق العربي ارتباط وثيق، بل إنها حددت شكل الشرق العربي للأوربيين حتى مطلع هذا القرن حتى أن الفيلسوف (بنثام Bantham) كتب لمحمد على باشا - والى مصر - ينصحه بأن يرسل مع أبنه (عباس) أنثى ترافقه في رحلته الدراسية إلى أوربا، وهى نصيحة أستقى قوامها ودوافعها من تصوره الخاص عن الشرق من خلال ألف ليلة وليلة.

ويأتي النص المؤسس للحكايات، الخاص بخيانة زوجة شهريار الملك، فيتحول إلى ملك دموى ... تأتى هذه الحكاية لتمثل انطلاقة أسطورية، تحولت عن طريق الوعى الشعبى إلى طريقة شعبية لإدراك الواقع، ثم حملّها الشعب في مرحلة لاحقة - أحاسيسه ومشاعره المكبوتة، فاكتست الحكايات بكساء شعبي ورمزى في آن.

وخوارق الأمور في حكايات الليالي مثلت للعربي نوعاً من الرياضة العقلية التى تهيأ لها بإيمانه بالقدرة الإلهية القادرة على كل شئ واعترافه بالبعد الميتافيزيقى.

أما الصراع الحقيقي في (ألف ليلة وليلة) فقد حولته (شهر زاد) من صراع داخل (شهريار) إلى صراع بينهما طرفاه: الحياة والموت، فشهريار الدموى يزمع على مزيد من القتل لبنات حواء ... وشهر زاد تقبل التحدى، وتقاوم دمويته بأنوثتها المتفجرة وثقافتها العالية ... وبهما معاً حققت الانتصار على الرغم من اختلال موازين قياس القوى المتواجهة.

لقد نجحت (شهرزاد) في تهميش رغبة الملك الدموية، وحولته من فاعل دموى إلى مفعول يرتشف العظات والعبر عبر نجاحها في انتزاع القلق وذلك عندما أشبعت شهرزاد حكاياتها بمزيد من الاستطراد الحكائى، لتطيل بقاءها حية، ولافتقارها إلى التصور البانورامى الكامل لحكاياتها.

وقد يمثل الاستطراد انعكاسات نفسية لقهر دكتاتوري.. ولد - بدوره - التوق إلى الحرية، وكان الاستطراد سمة مميزة للتآليف العربية القديمة بصفة عامة.

وعندما اعتمدت (شهرزاد) في حكاياتها على البطولات الفردية، فهذا يناسب بدائية القص، ومن ناحية أخري كانت البطولة الفردية وسيلة قياس سهلت مهمة الملك ليستتبت من التوازى مع البطل ثمار العظات والعبر المقصودة من الحكى.

والبناء الفنى لحكايات الليالي أعتمد على الشكل النباتي المورفولوجى حيث الدوائر الحكائية المتداخلة حول بؤرة المركزية النصية للنص المؤسس، وهذا التداخل الحكائي يذكرنا بالأرابيسك العربي ... وهذه التدخلات الحكاية كانت وسيلة جذب فطرية شائقة، وجاءت لتعادل قدرات السحر كواحد من أبرز مفردات الليالي العربية.

وجاءت (شهرزاد) الراوية التى تذيب بوجودها حجم منطوق الآخرين من الشخصيات في بداية الليالي، ومن ثم تقلص دور الحوار وافتقرت الليالي إلى العمق السيسيولوجى، إلا أن التقدم في الحكايات جعل (شهرزاد) تنسحب كراوية، فتقلص دورها، واختفت استبدايتها الحكائية، واكتفت بالظهور في بداية ونهاية كل ليلة لتكتفي بترديد الملفوظات الاتصالية (...بلغنى أيها الملك السعيد..) وفي نهاية الليلة (..وهنا أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح...).. ومع استهلال الحكاية بمعنى (الإبلاغ) لإشاعة التصديق المبكر لحكايتها إلا أن ثبات موقع (شهرزاد) كراوية لم يمكنها من تنويع زوايا النظر، فتحولت إلى واعظة في أكثر الأحايين.

وقد امتلكت حكايات الليالي تقنيات شكلية متنوعة كالتشكيل الحواري والدوائر المتداخلة والمتتاليات القصصية، وهى شكول مازالت تمتد بظلالها التأثيرية على محاولاتنا الروائية المعاصرة ... ألم نقل إن الليالى العربية صنعت خلودها بإمكاناتها الفنية والشعبية المتميزة، وهى ذخيرة فنية سخية العطاء لم ولن ينضب معينها عبر العصور.

د. محمد نجيب التلاوى

أستاذ مساعد جامعتى المنيا وقطر 1995

المراجع

1- ألف ليلة وليلة تاريخ وحياه / أحمد حسن الزيات /ص 18.

2- الوقوع في دائرة السحر / د.محسن حاسم الموسوى 102.

3- آليات القص في ألف ليلة وليلة / د. محمد نجيب / 85.

الرواية العربية العربية (*)

أين الرواية العربية العربية بعد أن سار الروائيون العرب في فلك الرواية الأوربية بتمذهبها.. وشكولها؟ سؤال طرحته واحدة من طالبات قسم اللغة العربية بجامعة قطر..، وبموضوعية علمية لا تعرف طريقاً لتناصر الضعفاء قلت:

إن فلسفة البناء والتماثل لتصوير الحياة قائمة على فكرة أن نشوء الفرد يكرر نشوء النوع، لكن نشوء الفرد لا يكرر الفرد نفسه، وكذلك الأمر في فن الرواية فقد تتشابه الشكول الروائية، لكن كل رواية تتمتع بقدر نسبي من الاستقلال والتميز في الفكر وطريقة التناول والأسلوب، لأن الفن الروائي بناء جيولوجي يستمد قوامه من طبقات اجتماعية وحضارية وواقعة متنوعة.

والرواية العربية قد تزامنت - إبداعياً - مع البنى الحضارية، والواقع المعيش، ومن هنا بدأت خطوات التميز، لأن الحركة الفكرية للرواية العربية تشهد بأن الرواية العربية ليست نصاً وإنما هي ممارسة نصية.

وبنى التأسيس الأولى تبرز جذور الاختلاف بين الرواية العربية والرواية الأوربية، في الوقت الذي نشطت فيه الرواية الأوربية مع تمكن الطبقة البرجوازية في أوربا، جاءت الرواية العربية متأخرة جداً لتنشط من منطقة واقع عربي مأزوم مهزوم يعاني من الاحتلال... وكان من الطبيعي أن يعبر الفن الروائي عن انشغال العرب بالبحث عن الهوية على المستويين الفردي والجمعي.

على المستوى الجمعي كان الصراع الروائي قد ركز على مستحدثات الأمور

(*) نشرت بجريدة الراية القطرية 1993.

للعادات والتقاليد، والصراع مع المحتل والفقر والمرض والبؤس، وقد عبرت الطبقة الشعبية بتلقائية نقية عن رفضهم للقولبة الأيدولوجية التى أحتمى بها المثقفون.

وعلى المستوى الفردى كان صراع المثقفين العرب - الذى حُكم بعقدة الدونية التى لا تتحرر إلا بتمثل ثقافة الغرب أو بالتحمس لها أو بالوصول إلى مستوى الحضارة الأوربية - وقاد أبطال الروايات مغامرة الاكتشاف والتجريب في أوربا بطريقة الالتباس الروائي التي تسمح للروائي بأن يتقمص شخصيته الروائية.. وينطقها بتجاربه الخاصة، وحاول المثقفون البحث عن حلول وسطية نظرية.. لكن هذا لم يمنع من حقيقة السقوط، فلم يفلح دفء الشرق مع برودة أوربا، فسقط (أديب) (طه حسين) وأصيب بالجنون، وعصفور الشرق عند (الحكيم) لم يفلح في استبطان القيسية الشرقية وممارستها في أوربا وفشل في تحويل محبوبته الفرنسية إلى (ليلي) شرقية. وبطل (موسم الهجرة للشمال) سقط هو الآخر وعاد إلى الجنوب محملاً بغموض جعل من سيرته أسطورة قابلة للتفسير والتأويل ولم تشفع له أسلحته التى تقلدها -عن وعى- في أوربا وهى الثقافة ... ودفء الجنوب الذي أغرى به الأوربيين ... وهكذا سقط بطل سهيل ادريس في (الحى اللاتيني) وبطل يحيى حقى في (قنديل أم هاشم) ... الخ.

وشهدت الرواية الواقعية تطوراً كبيراً للرواية العربية من حيث الكم والكيف وقد استطاعت الرواية الواقعية أن ترصد حركية الفكر والحياة العربية لا سيما بعد الاستقلال، حيث أوقعت نصوص الرواية العربية الحاكم والمحكوم تحت طائلة الانتماءات الأيدولوجية.. والقومية.. والمذهبية، وكثر الحديث عن مفهوم الحرية والاستقلال.. وتطور الأداء الفنى على يد (نجيب محفوظ) بخاصة ....

وبعد أن أدت الرواية العربية فروض الولاء والطاعة للمجتمع والوطن ... بدأ الروائيون العرب البحث عن سبيل التميز بل خصوصية التفرد لرواية عربية عربية تنفرد بمذاق يحمل فكر المنطقة ومذاق تراثها العصى عل الفناء، وكانت محاولة التوظيف التراثي في الرواية واستثمر عل مستوى الشكل والمضمون، بل وعلى المستوى اللغوى أيضاً، وتحرك التوظيف التراثي على مستوى التاريخ والتراث الشعبى.. فأفاد الروائيون

من ألف ليلة وليلة ومن المقامات، ومن سمة الاستطراد في المؤلفات العربية القديمة .

وبدأ (تيار الوعى) يتسرب إلى الرواية العربية .. نعم كان القالب أوربياً، ولكن ما معنى أنه لم يظهر في الرواية العربية إلا مؤخراً ؟ لابد أن ضرورة التطور الداخلى الطبيعي الخاص بالرواية العربية قد أتاح لها - مؤخراً - فرصة الظهور، علماً بأن رواية تيار الشعور عرفت في أوربا في مطلع هذا القرن وقرأ الرواد نمازج لها....

وكذلك الأمر مع رواية (الأصوات) التى بدأت عند (ديستوفسكى) من القرن الماضى.. بدأت تظهر في الرواية العربية في نهاية الستينيات في هذا القرن لما تهيأ للمنطقة قدر من الحرية والثقافة التى تسمح بالرأى والرأى الآخر، وهذا يدل على مدى استقلالية الرواية العربية لا سيما عندما عكست بمصداقية الحركية الحضارية والفكرية للمنطقة العربية، بتزامن وترهين إبداعى استطاع أن يبرز التناقض بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون.. ومن ثم كانت رواياتنا العربية عربية.

طه حسين معلماً[1]

أدرك أن هذا العنوان مطاط، ويمكن أن يستغرق طه حسين بنشاطاته وإبداعاته، ولذلك فسأعتزل إلى نقاط ثلاث على وجه التحديد بحثا عن طه حسين المعلم، وأولى هذه النقاط تتبع متى نبتت فكرة المعلم فى رأس طه حسين، والنقطة الثانية تتمركز حول تحديد طبيعة ودوافع الخلاف الذى كان بين طه حسين والأزهر - وهو خلاف منهجى - والنقطة الثالثة والأخيرة هى تتبع صفة المعلم فى إبداعات طه حسين القصصية.

فرضت العاهة على طه حسين أن يكون معلماً، وتأهب فى طفولته لهذه المهمة منذ أن اكتشف - كما يقول - (أن الحياة فرضت على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يحيوا حياة محتملة إحدى اثنين: إما الدرس فى الأزهر... وإما أن يتجر بالقرآن فى المآتم والبيوت)[2]، وفضل طه حسين الأولى، وكره الثانية وتأهب لهذه المهمة التى زكاها والده عندما كان يتمنى أن يرى ابنه صاحب عمود بالأزهر، يقول والده (وأنا أرجو أن أعيش.. وأراك من علماء الأزهر قد جلست إلى أحد أعمدته، ومن حولك حلقة دراسية واسعة بعيدة المدى)[3]، وفى مقابل هذا نراه يفرح بلقب "الشيخ" عندما حفظ القرآن، وسرعان ما يمل هذا اللقب ويزهد فيه خشية أن يكن نذير شئوم ليتكسب بحفظه فيما بعد.

ويبدو أن الصورة المثالية للأزهر فى قريته قد زادته توقا إلى هذه المهمة التعليمية، ولاسيما عندما كان يرى أخاه طالب الأزهر (يظفر بهذه المكانة الممتازة فى نفس أبويه وأخويه، وأهل القرية جميعا. ألم يكونوا جميعا يتحدثون بعودته قبل أن يعود

---

(1) بحث أُلقى فى مهرجان طه حسين الرابع عشر بجامعة المنيا.

(2) الأيام - ج2 - ص143.

(3) الأيام - ج1 - ص138.

بشهر)[1] فما بال هؤلاء عندما يصبح طه حسين معلما فى الأزهر؟.

وعلى الرغم من سخرية طه حسين من سيدنا إلا أن صورة الأزهر فى قريته لم تهتز فى نفسه، لأن سيدنا ليس أزهريا. ويبدأ طه حسين خطواته الوئيدة سعياً وراء أمنيته - معلم فى الأزهر - فعندما يأخذ من أخيه الألفية يذهب إلى الكتاب وقد امتلأ زهوا وفخرا، لأنه ارتفع عن أقرانه درجات... واقترب من الأزهر خطوات. وبات طه حسين يحلم باليوم الذى سيلتحق فيه بالأزهر.

وعندما ذهب طه حسين إلى الأزهر وهو ممتلئ بالآمال.. اهتزت الآمال؛ لأن صورة الأزهر المثالية فى نفسه، والتى عرفها من قريته تتناقض مع ما يراه حقيقة فى الأزهر. واعتقد أن اهتزاز صورة الأزهر عند طه حسين كانت بسبب طرق التدريس الجامدة فى الأزهر، تلك التى لا تقبل النقاش، ولا تستريح للمراجعة (كان الصبى كغيره من أقرانه فى ذلك الوقت، بارعا فى العلوم الأزهرية كل ابراعة، ساخطاً على طريقة تعليمها سخطاً شديداً)[2].

إذن فالخلاف منهجى، فهو يريد أن يناقش، بعض الشيوخ فى الأزهر لا يقبلون المناقشة ولا المراجعة... ونتيجة لذلك يصمت طه حسين، ويستسلم.. ثم يرد الشتم، ففى درس البلاغة يجادل الشيخ فيقول له الشيخ (اتق الله فينا، ولا تشاركنا فى هذا الدرس فتفسد علينا أمرنا... فتضاحك الطلاب، ووجم الغلام)[3]. وعندما راجع أستاذه فى إعراب بيت شعر لتأبط شرا قال الشيخ: (انصرفوا فلن أستطيع أن أقرأ وفيكم هذا الوقح)[4]. وهذا شيخ ثالث يقول له: (اسكت يا أعمى ما أنت وذاك: فغضب الفتى، وأجاب الشيخ فى حدة "إن طول اللسان لم يثبت قط حقا ولم يمح باطلا)[5].. وكان من الطبيعى أن يسائل طه حسين نفسه (أكان اتفاق الشيخين على رد الغلام مصادفة أم كان أمراً مدبراً)[6].

(1) الأيام - ج1 - ص68.

(2) الأيام - ج2 - ص100.

(3) الأيام - ج2 - ص79.

(4) الأيام - ج2 - ص137.

(5) الأيام - ج2 - ص153.

(6) الأيام - ج2 - ص79 - 80.

وتلك الخلافات الفردية الكثيرة بين طه حسين وبعض شيوخ الأزهر لا تنسنا حقيقة هذا الخلاف المنهجي، فطه حسين المتطلع لأن يكون معلما قد رسم صورة مثالية للأزهر ولمعلمي الأزهر، وإذا بهذه الصورة تتحطم حول أعمدة الأزهر بسبب طرق التدريس الجامدة آنذاك.

وصورة المعلم المثالى التى افتقدها طه حسين فى الأزهر، وجدها فى الجامعة المصرية قال طه حسين: (ثم راع الفتى بعد ذلك أن الأستاذ لم يقل فى أول درسه "قال المؤلف رحمه الله"، وإنما استأنف الدرس يتكلم عن نفسه، ولا يقرأ فى كتاب.. وكان كلامه واضحا لا يحتاج إلى تفسير... وكان غريبا كل الغرابة، جديداً كل الجدة)[1]. وبقدر ما تردد طه حسين على الجامعة، بقدر ما ابتعد عن الأزهر، يقول طه حسين (وعاد الفتى إلى يأسه من الأزهر) ووجد فى الجامعة متنفسا لرغباته وطموحاته كطالب يريد أن يتأهل لمهنة التعليم.

واعتقد أننا نعطى صورة الخلاف بين طه حسين وبعض شيوخ الأزهر أكبر من حجمها الطبيعى؛ لأننا نتوقف طويلاً أمام الخلافات الشخصية – وهى فرعية – ونتناسى أن صورة الأزهر كانت مثالية للغاية عند طه حسين وهو فى قريته، وهذا ما عزز طموحه فى أن يكون معلماً ناجحا فى الأزهر. ولم يستطع طه حسين أن يتخلص من صفة المعلم، فعندما عاد إلى مصر أثناء بعثته (سعى للعمل فى الجامعة، وقنع على استحياء بالعمل براتب خمسة جنيهات).

ولما عاد إلى مصر حقق طه حسين صورة المعلم المثالى التى كان يتطلع إليها منذ صغره، ففى درسه الأول فى الجامعة تناسى ضائقته المالية ليتفرغ لإلقاء محاضرة عن تاريخ اليونان، قال طه حسين (.. وأقبل الفتى على مجلسه فأنبأ المستمعين بأنه سيصف لهم بلاد اليونان من جنوبها إلى شمالها، وليس عليهم إلا أن يتبعوه بأبصارهم.. ثم أخذ فى الحديث فلم يلجلج، ولم يتردد، والطلاب يسمعون بآذانهم ويتبعون بأبصارهم حتى انقضت ساعة الدرس، وقد أتم الفتى ما أراد من الوصف الجغرافى لبلاد اليونان)[2].

وقد امتلك طه حسين مؤهلات المعلم الناجح فجمع بين قوة الشخصية والتمكن من

(1) الأسلم – ج3 – ص7.

(2) الأيلم – ج3 – ص77.

مادته العلمية، وتمتع بطريقة إلقاء خاصة اجتذبت إلـــى محاضـــراته عـــددا كبيـــراً مـــن المتخصصين. واعتقد أن من أبرز عوامل نجاحه كمعلم أنه أعد نفسه منذ الصـــغر لهـــذه المهنة التى فرضت نفسها عليه. ويشبع طه حسين رغبته كمعلم عندما يرســـم الخطـــوط العريضة لمستقبل الثقافة فى مصر[1] حيث تناول أطراف العملية التعليمية، وتمكـــن مـــن تنفيذ بعض آرائه عندما كان وزيرا للمعارف.

ويبدو أن صفة المعلم تمكنت منه، وتمكن منها، لأنهـــا تســـللت إلـــى إبداعاتـــه القصصية، والتى نلاحظ فيها أن حجم طه حسين المعلم أكبر من حجم طه حسين المبـــدع القصصى. وساعده على ذلك مفهومه الخاص لحرية الفنان، تلك الحرية التى وصـــفها د. محمد عوض محمد بأنها فوضى، ورد عليه طه حسين بقوله: (إنى لا أستطيع أن أتصور الأدب على غير هذا النحو، ولا استطيع أن انتظر منه خيراً، ولا أرجو له خصـــبا إلا إذا اعتمد على الحرية المطلقة، فالأدب تصلحه الفوضى.. ويفسده النظام، ويضطره إلى العقم والجمود)[2]. والمبالغة فى فهم هذه الحرية فى أعماله القصصية تجعلنا نتخيل أنه ما كتب القصة إلا ليعلم ويشرح، وكان ذلك – بالطبع – على حساب فنية أعماله القصصية، وطه حسين يجد فى مفهومه للحرية متنفسا ليعلم ويعظ، ويبرر ذلك بقوله (... ليســـت القصـــة حكاية للأحداث وسرداً للوقائع كما استقر على ذلك عرف النقاد. والكتاب، وإنمـــا القصـــة فقه لحياة الناس، وما يحيط بها من ظروف)[3].

ويبدو أن طه حسين منذ أكسب القص شرعية الوجود عندما ذيل الأيام باسمه قد تولى الاعتناء بالفن القصصى، فشرح العمل القصصى فى أعماله القصصية نفسها. فـــى قصـــة "الحب الضائع" يبدأ بداية مشوقة تتحقق فيها شرائط المدرسة التقليدية، ثم يعقب ســـاخراً بقولـــــه: (وما أظنك فهمت من هذا الحديث كله شيئا، وأى غرابة فى ذلك، فأنت لم توكل بحل الألغـــاز، والحق أنى لم أكن لألغز، ولا لأوثر الرمز والإيحاء، ولا أقدم فى أول هذه القصة ما حقه

(1) انظر "مستقبل الثقافة فى مصر" لطه حسين.

(2) نقد وإصلاح.

(3) ما وراء النهر – ص30.

أن يكون فى آخرها، ولكن الكتاب المحدثين يذهبون هذا المذهب.. تشويقا للقارئ)[1].

وفى قصة "صفاء" يبدأ بقوله (كان ذلك ممكنا فى تلك الأيام السود، فأما الآن فقد يسر الله الأمور، وأتاح لنا أن نخرج من ظلمة البؤس والشقاء إلى نور النعيم.. وهمت حنينة أن تتكلم ولكن ابنها نصيفا أعرض عنها بوجهه... وترك الحجرة، وترك الدار كأنه لم يخلف فيهما أحداً، وظلت حنينة صامتة ثم كفكفت دموعا كانت تريد أن تسيل)[2]، وبعد هذه المقدمة يقول طه حسين:)... وقد استوفيت فيما أظن ما ينبغى أن يستوفيه الكاتب حين يريد أن يستأنف قصة.. فألقيت إلى القراء هذه الجملة الغامضة التى لا يذكر منها الفاعل ولا المبتدأ إلا متأخراً، لأثير فى نفوسهم هذه الغرابة التى تدعو إلى استطلاع)[3].

وفى قصة صالح يقول: (ولو أننى بدأت الحديث برسم واضح دقيق لشخصية صالح وأمين.. لضاق القراء بهذه المقدمات أشد الضيق)[4].

وعن تأثير المكان يقول فى قصة ما وراء النهر (... فى غرفات القصر وحجراته وأفنيته.. وهذه الدهاليز الكثيرة الملتوية.. كل أولئك قد فرض على أهل القصر لونا أو ألوانا من الحياة، لم يكونوا يستطيعون إلا أن يخضعوا له، ويسلكوا فى سيرتهم ما يلائمه)[5].

لقد وجد طه حسين فى مفهومه الخاص لحرية الفنان متنفسا لتلك الاستطرادات التعليمية فى قصصه، والتى وجدت لأسباب أذكر منها عاهته ثم تحمسه للإصلاح الاجتماعى.

أما عن عاهته فقد اضطرته إلى الإملاء بصوت مرتفع، فأحس بالوجود الضاغط للقارئ واستحضره، بل وحاوره، وساطه، يقول مثلا (وما من شك فى أن القارئ سيقف عند هذا الموضوع من الحديث)، وفى قصة أخرى يقول: (ولست أشك فى أن القارئ سيضيف هذا السؤال...)[6]، وهذا كله كان على حساب فنية أعماله القصصية. أما مبدأ الإصلاح الاجتماعى فقدمه فى بعض أعماله القصصية بطريقة صارخة، هى أقرب إلى

(1) مجموعة الحب الضائع.
(2) المعذبون في الأرض – 121.
(3) المعذبون – 21 – 122.
(4) السابق – 35.
(5) ما وراء النهر – 20.
(6) المعذبون – 105.

وسائل التعليم المغرية منها إلى الفن القصصى المحكم، ذلك لأنه معلم حريص على توصيل فكرته فاضطر إلى وسائل أذكر منها[1]:

أولاً: جمع أطراف الصراع داخل شخصية واحدة هي شخصية البطل غالباً مثل "آمنة" فى دعاء الكروان، وأديب فى "أديب".

ثانياً: قدم بعض قصصه الرامز، ثم شرح هذا الرمز فى نهايات تلك القصص عندما غلبته صفة المعلم، ففى قصة "الغانيات" يتحدث عن الفتيات الثلاث برمزية فنية جيدة ثم يقول فى نهاية القصة أنه يتحدث عن "العدالة الاجتماعية".

ثالثاً: عدم رغبته فى تسميته أبطاله، لأنه قدمهم كنماذج عامة تخففت من التميز الذاتى، فى قصة "صالح" يقو: (إن صالحاً يملأ المملكة المصرية كلها...)[2]. وفى الأيام يذكر لنا (الشيخ / سيدنا / العريف / الأخت / الأخ..). وفى "ما وراء النهر (الشاعر / الخادم / الإبن / صاحب القصر). ويقول فى القصة، وقبلوا نصحى لهم، ومشورتى عليهم.. لما أثقلوا على بهذا الإلحاح فى أن تكون لهم أسماء يعرفون بها)[3].

ومن متممات المعلم ألا يكتفي بشرح عناصر العمل القصصي، ولكنه قدم النماذج المترجمة، واعتنى بالنقد فعرف القارئ العربي بكفكا وألبير كامى.. وغيرهما.

لقد كان طه حسين معلماً لأجيال عديدة، ومن ثم تعمد أن يضرب فى كل مجال بسهم، فتنوعت إبداعاته، وإسهاماته، ثم قدم تصوراً كاملاً لتطوير مسيرة التعليم فى مصر.. ولقد صدق الدكتور زكى نجيب محمود عندما قال عن طه حسين: (إن التاريخ سيقول عن السنين الخمسين التى توسطت هذا القرن العشرين لقد كان عصر "طه حسين". فما أظن كاتبا خلال هذا السنوات الخمسين قد كتب شيئاً دون أن يهمس له فى صدره صوت يقول: ماذا عسى أن يكون وقع هذا عند طه حسين إذا قرأه؟.. وهكذا كان هو المعيار المستكن فى صدور الكاتبن كأنه لهم فى حياتهم الأدبية ضمير يوجه ويشير)[4]، لأنه كان معلماً.

---

(1) راجع "طه حسين والفن القصصى" للباحث - دار الهداية بمصر 1986.
(2) المعذبون - 24.
(3) ما وراء النهر - 84.
(4) فى فلسفة النقد - زكى نجيب محمود - ط2 - دار الشروق.

جبريل وسؤال الاغتراب[*]

قال ألبير كامي: (كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات، والقرن الثامن عشر عصر العلوم الفلسفية، والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء، أما القرن العشرون فهو عصر الخوف[1] ... وإذا كان القرن العشرون هو أكثر العصور انغماساً في الخوف فهذا يفسر بداية لماذا أصبح الاغتراب ظاهرة متفشية بشكل مزعج في القرن العشرين، ويبدو أن الحروب والعلم والتكنولوجيا والنظم السياسية قد ساهمت بدور بارز في أحداث الاغتراب.

وعندما نتحدث عن قضية الاغتراب Alienation عند "جبريل" في مجموعته القصصية الأخيرة المعنونة بـ (هل..؟)، فإنني بالطبع لا أطمع في البحث عن قضية الاغتراب بفلسفتها الواسعة عند متصوفة المسلمين أو عند فلاسفة الغرب (شللر/كانت/هيجل الذي سمي بأبي الاغتراب) وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نلج إلى تحليل المجموعة بدون التوقف والبحث عن أسباب الاغتراب الذي كثر في نتاجنا القصصي بداية من الستينيات على وجه التحديد بكثافة تستحق البحث عن الدوافع.

عندما أتحدث عن الاغتراب السياسي، فإنني أستعين بمقولة التوحيدي (أغرب الغرباء الذي صار غريباً في وطنه)[2]، فهذه المقولة تحدد المفهوم الدلالي الصحيح للاغتراب، فالبعد عن الوطن غربة وليس اغتراباً، وفي تاريخنا العربي نجد الاغتراب قد

(*) دراسة في مؤتمر القصة القصيرة بالمنيا 1993م.

(1) المسرح الفرنسي المعاصر / مصطفى فام / ص 277 / 278.

(2) الإرشادية الإلهية للتوحيدي /ص81 تحقيق د.عبد الرحمن بدون سنة 1950م.

ظهر بوضوح عند ظهور الإسلام قال رسول الله ﷺ: "بدأ الإسلام غريباً، وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبى للغرباء"[1] فالمسلمون في بداية الأمر قلة قليلة تعيش مغتربة بين كفار وملحدين. **وأشد وأقوى أنواع الاغتراب دائماً اغتراب العالم المثقف، ولذلك كثر الاغتراب** عند متصوفة المسلمين على الرغم من أنه اغتراب ينزع إلى الفردية إلا أنه رد فعل لمساوئ أخلاقية وسياسية، والخلاص الفردى هنا أسهل طرق الاغتراب حتى لو كان العالم المثقف مثل "الحلاج" في دراما صلاح عبد الصبور "مأساة الحلاج، حيث وجد الحلاج خلاصة ذاته المنفصلة عن الواقع وعن المجتمع بكل ما فيه من سلبيات سياسية ... وبعد أن فشل في تحريك نزعة الثورة عند الآخرين.

أما اغتراب جبريل في مجموعته (هل..؟) فهو اغتراب ينزع إلى الجماعية بمعنى أنه لا يكتفى باغترابه السياسي الذاتى، وإنما يريد أن يصدره للآخرين ولا سيما بعد قرار التطبيع مع اسرائيل، وطريقه هنا أصعب من "الحلاج عند صلاح عبد الصبور الذي فشل واكتفى بذاته وبما تحمله من مبادئ وآمال.. يقول إبراهيم للحلاج:

إبراهيم: مولاى الظلم بكل مكان.. والجنة آخر سعى للإنسان لا أول سعيه، ها أنت وحيد، شيخ مجهول.. يتحرش بك آلاف الحمقى آلاف الآلاف أعداؤك كثير يا مولاى.

الحلاج: لكن صحابى أكثر من أعدائى

إبراهيم: لا أبصر مخلوقاً منهم يا مولاى ...

الحلاج: أصحابي آيات القرآن وأحرفه.. كلمات المحزون المهجور على جبل الزيتون، أحياء الأموات.. آلاف المظلومين المنكسرين[2].

أما "جبريل" فإنه لا يكتفى بذاته ومبادئه.. وإنما ينير في القارئ فكرة الرافض للتطبيع والسلام الوهمى ويسخر مجموعته (هل) كوحدات تثير الاغتراب، ويقتنى من سلبيات الواقع نماذجه التى تساعده على تحقيق ذلك، يستعين بالفقر والظلم والقهر لينمى

(1) أخرجه مسلم والإمام أحمد بن ماجة.

(2) مأساة الحلاج - صلاح عبد الصبور.

وحدة الاغتراب السياسي الذي يبدو أنه بدأ بعدم الاقتناع بوهم السلام والسلام الواهم، والذي يطالعنا به "جبريل" في أول قصص هذه المجموعة (العودة) التى تصور أزمات البطل وهو بعيد عن وطنه [غربة وليس اغتراباً]، أما الاغتراب فينغرس في أعماقه بألم موجع عندما يعود إلى وطنه ويرى فيه [مجموعة من السائحين الإسرائيليين ينتظرون حقائبهم. تأمل الاسم ورقم الرحلة 576 تل ابيب.. شمل المجموعة بنظرة جانبية، بدوا سعداء يتضاحكون وإن علت في أحاديثهم تلك المفردات التى عجز عن فهمها] [1] إن رصيد العداء بين العرب واسرائيل لم يسمح لصاحبنا بتقبل هذا الوضع [السلام الوهمي]، وتزداد الغربة اتساعاً عند صاحبنا عندما يلاحظ رجالات وطنه قد تغيروا أيضاً يقول: (..بتلك المفردات المحيرة، كأنه يخالط ناس وهميين ... يحيا في غير الزمان) [2]، ونقدر حجم المعاناة والأزمة الاغترابية، عندما يصل إلى أمه، (أرتمى في حضن أمه وأجهش بالبكاء) [3].

وقبل أن نبحر مع جبريل واغترابه السياسي، يقفز إلى الذهن تساؤل وهو: لماذا كثر الاغتراب في نتاجنا القصصى بداية من الستينيات على وجه التحديد ؟.

ولما نجد نزعة الاغتراب عند رواد فننا القصصى بداية من هيكل وطه حسين ثم نجيب محفوظ، بل وجدنا في أعمالهم أعمالاً تعزز الهوية العربية، وتعنى بالقومية، وتتغنى بالعادات والتقاليد والريف والمدينة على الرغم من الشحوب والفقر والبؤس السائد آنذاك، وقد لا نجد صعوبة في تفسير ذلك، لأنه بداية من ثورة 1919م قد تجددت الدعوة إلى الاعتزاز بالقومية لمواجهة الاحتلال، فالهدف واحد ومن ثم ألتقى الفكر بعيداً عن الاغتراب، أما السباعى فأراد أن يكون (والتر سكوت مصر) عندما عمد إلى تسجيل تاريخ الثورة في أعماله القصصية.

ولكن بداية من الستينيات أزدحم حجم الاغتراب عند كتاب فننا القصصي،

(1) مجموعة (هل) لمحمد جبريل ص 15.
(2) مجموعة (هل) لمحمد جبريل ص 19.
(3) السابق ص 20.

والبعض يفسر هذه الظاهرة ببساطة عندما يقولون إن كتاب القصة والرواية لم يجدوا لهم متسعاً في الستينيات، لأن الدولة أولت اهتماماً كبيراً بالمسرح على حساب القصة فتذمر كتاب القصة، كونوا ما يمكن تسميته بتناصر الضعفاء، ووجدوا في الاغتراب عوضاً وتطهيراً لنفوسهم المتعبة، وأصبحوا عرضة لاعتناق المذاهب السياسية المخالفة نتيجة سخطهم على النظام السياسي الدكتاتوري، وهنا انبعث الإحساس بهذا الانفصال الذي يتم بين الفرد والنظام السائد، فتكون أول دواعي التمرد، والذى تكون الغاية فيه النظام السياسي السائد في الوطن، (وهنا لا يجد الفرد مهرباً من الاغتراب، معلناً عن ذاته المتردية بوسيلته الأدبية).

في هذه المجموعة نرى صورة الاغتراب السياسي وسنسير في خطين متوازيين هما المضمون الفكري والشكل الفنى، لأن المضمون وحده لا ينتج التميز، وأن أى فن حقيقى هو مزاوجة ذكية بين أهمية المادة الفنية، وكيفية المعالجة الفنية،

وفي مجموعة (هل) لجبريل لا يخفى علينا أن (جبريل) هو الفاعل، وأن قصصه أدوات تعبيرية، وأصبح دور (جبريل) هو تحريك [كائنات الورق] بإشارات داخلية يختبئ وراءها، والتعبير عن الاغتراب السياسي عند (جبريل) يسوقه في مضمارين أولهما تصيد السلبيات الاجتماعية التى ترصد بطريق غير مباشر المسيرة السياسية، والمضمار الآخر يتمثل في الوحدة والعزلة لبعض أبطاله، وما بين المضمارين يتحرك ضمير المغترب قلقاً، ويتأرجح بين الاستسلام أو الثورة وينفجر السؤال (هل..؟) ولذلك نرى أكثر شخوصه مقهورة مستسلمة..، وحتى ثورة بعض الشخصيات الأخرى لم تتعد حدود القول، ففي قصة (حدث استثنائى في أيام الأنفوشي) نجد ملايين الأسر للسمان قد غطت شوارع المدينة، وأفاد الناس منها إفادة الانفتاح وعلى الرغم من ذلك استشعروا خطر الاحتلال مهما عظمت الفائدة لبعض الأطراف ولذلك تحرك الناس أخيراً وقالوا:[السكوت عن المقاومة طريق إلى الجنون][1]. والتردد أيضاً نجده عند بطل قصة (هل) الذي يمتلك وسيلة الدفاع عن نفسه أمام السارق الذي يلاحقه في قبره، ولكنه هو الآخر متردد: (لو

(1) مجموعة هل / لمحمد جبريل.

أنى تحركت بصورة ما، فلن يجازف بالاقتراب. أصبعي أو عيني أو فمي، حركة خاطفة يلمحها فلا يقوى على فعل شيء، يعدل عن محاولته، ويظل جسدي مستوراً فهل أحاول؟ هل أطاول؟)[1]. وهذا التردد الذي سيطر على بعض شخوص لم يزد عن مجرد انفعال أفقي محدود التأثير، وهذا التردد يثير القلق ويجسده، وفي قصة (تكوينات رمادية) نجد الأب يرفض التعامل مع اليهودي "ليفي" ثم ينعزل في بيته- ثم تلاحقه التهديدات، فيزداد القلق، ويسيطر الخوف، وعندما يدخل الابن على أبيه يجده (مكوراً في الأرض- على جنبه، وعيناه متجلقتان في سكون جامد غريب)[2]، ولكن الموت هنا يطغى وجذوة القلق المشتعلة عند الأب ومن ثم عند الأبناء، والقلق وحده أساسية في تكوين الاغتراب وتنميته، وموت الأب المتحدى هنا يولد إحباطاً عند الأبناء، ولو أستبعد "جبريل" فكرة موت الأب هنا، لعبر بحرفية صادقة، عما يسود المجتمع من قلق ينتقل من الآباء إلى الأبناء، وليزيد التوتر السائد، ويعمق الاغتراب، ويكون قد عكس حقيقة اجتماعية عند جانب كبير من أبناء المجتمع.

لا أعتقد أن استسلام أبطال "جبريل" هنا يحرك ثورة، كما كانت شخوص (المعذبون في الأرض) عند طه حسين، أبطال (المعذبون في الأرض) فقراء تعساء بؤساء.. والمبالغة في تصويرهم تثير عند القارئ ثورة لإنقاذ هذه النماذج المنتشرة في أرجاء مصر. أما عند (جبريل) فالأمر يختلف، لأنه بهذه الطريقة يحطم النماذج القليلة الثائرة، ويعد إلى عزل أبطاله تارة أخرى، وكأن هذا من متطلبات الاغتراب؟، وبطل (تكوينات رمادية أنعزل في بيته، وهذه العزلة لم تحفظه من قدره السيئ.. وفي قصة [المستحيل] يركز على الوحدة كمظهر من مظاهر الاغتراب، وهذه الوحدة تزيد من قلق صاحبها وقلقه هذا لم يحفظه هو الاخر مما يكره.. يقول جبريل: (علا الصوت وعلى أرتج السقف والجداره. أهتز السرير من تحت. جرى-بتلقائية- ناحية الباب. امتدت يده كأنه يتقى سقوط النافذة. التف حول نفسه وتضائل وأنكمش. حاصرته الوحدة فبكى، أطلق صيحة فزع لما تهاوى الأثاث من وراء النافذة، وأطل المجهول-في الظلام- بنظرات

---

(1) مجموعة (هل) لمحمد جبريل / ص101/100.

(2) السابق / ص 28.

ثابتة)[1] إن العزلة ليست حلاً، وإن كانت وسيلة تعبير عن الاغتـراب إنهـا دعـوة مـن (جبريل) إلى المشاركة الإيجابية ألم نقل أن اغترابه السياسي هنا ينـزع إلـى الجماعـة ويدعو إليها، وهو في هذا يختلف عن (حلاج) صلاح عبد الصبور. وفي القصـة نفسـها يعتمد (جبريل) على التلاعب المباشر بالمستويات النفسية (الوعى واللاوعى)، وهى وسيلة اغترابية مهمة حيث إن كليهما وظيفة اغترابية، فالأولى تزيله، والثانية تقرره وتفرضه.

وإلى جانب ذلك لم يجد "جبريل" صعوبة في رصد السلبيات الاجتماعية التى هى نتيجة للحركة السياسية. ونلاحظ ذلك في قصة (التحقيق) حيث القهر الذي يضطر البطـل إلى الاعتراف بما نسب إليه عنوة وهو منه براء. وفي قصة (الرائحة) يجسم الاغتـراب في "الرائحة اللعينة" التى تطارده. وإن كانت فكرة الرائحة هذه تمثل تطريزاً علـى ثـوب قديم لكثرة تكرارها مؤخراً عند بعض القصاصين. وفي قصة (العـودة) يشـعر البطـل بالاغتراب بداية من وصوله إلى مطار القاهرة ثم في الشارع المصري (رحلة تل أبيـب ... عسكرى الجوازات ... سائق التاكسي ... البواب...).

إن القلق والعزلة مضماران جسم بهما الاغتراب، وساعده علـى ذلـك رصـد السلبيات... وجبريل يعرف الحل، ويشير إليه بسرعة في قصة (القرار) فالبطل في وحـدة ... تطارده أصوات تزيد من قلقه، وعندما أصبح البطل مؤيا تكسرت المخاوف، وتحطمت أسوار العزلة، يقول: (..تكرر -في الأيام التالية- ترقبى المرهف.. لكن الصـوت الـذي أعرفه جيداً - كان قد أختفى..

قررت أن أحيا.) [2]

إن ترك الممارسات اليومية، وتوقف الناس أمام الكهـوف المهجـورة يترقبـون المهدى المنتظر، هى صورة أخرى من صور الاغتراب حيث لم يستطع أولئك وهـؤلاء التأقلم مع مجتمعاتهم ... وهى وسيلة تعبير عن الاغتراب عند عامة الناس كما جـاء فـي (تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام).

---

(1) مجموعة (هل) لمحمد جبريل / ص 95.

(2) السابق ص 89.

وإذا ما انتقلنا إلى التكنيك الفنى لقصص هذه المجموعة، تقفز إلى ذهنى تلك المقولة التى رددها النقاد لهمنجواى عندما قالوا عن أعماله (تكنيك يبحث عن موضوع)، ولو أننا بدلنا طرفي الجملة وقلنا: (موضوع يبحث عن تكنيك) لصدق هذا القول على أكثر قصص هذه المجموعة.

وإذا أسلمنا معاً بأنه لا وجود للمعنى إلا بشكل، ولا وجود للشكل إلا بها المعنى، أمكننا أن ندرك أن اللغة ليست توسطاً بين الشيء ومدلوله، وإنما هى نسيج هذا الشيء في لحظة معنى. وأهم سمة فنية تتمتع بها قصص هذه المجموعة هى اللغة المحكمة المكثفة، لقد أعتمد "جبريل" على قصار الجمل التى تدعو القارئ إلى المتابعة في نهم وشوق معاً، ومستويات الجملة عند "جبريل" (صوتى فونيمى/قواعده، سياقى) تمثل علاقه توزيعية، لأنها في مستوى واحد تقريباً على امتداد قصص المجموعة - بينما تأتى مستويات التكنيك الفنى في علاقة تكاملية، بمعنى أن التكنيك تفاوت من قصة إلى أخرى.

وميزة فنية أخرى أشبعها جبريل بقدرة ووعى في أكثر قصص هذه المجموعة، وأعنى بها (التهميشات الدلالية)، ونقصد بها وحدات السرد الثانوية، التى تربط بين وحدات السرد الأصلية في العمل القصصى، فلقد أفاض "جبريل" في الوصف المسهب، لتأمين الاتصال بين الراوى وبين القارئ، ووحدات السرد الثانوية (التهميشات الدلالية) تمثل نقاط تناوب أساسية مع وحدات السرد الأساسية، ودورها ثانوى، وظلالها يجب أن تكون محدودة. إلا أن هناك بعض القصص القليلة في هذه المجموعة قد أسهب وأكثر "جبريل" للتهميشات الدلالية بطريقة اقتربت من الاستطراد الذى لا تقبله فنية القصة القصيرة، وعلى سبيل المثال في قصة (الرائحة) يذهب البطل الذى يعاني من الرائحة اللعينة إلى الطبيب، ويقول: (تحدثنا في السياسة والرياضة وبرودة الجو بما يخالف هذه الفترة من العام. فارق السن الواضح أتاح للطبيب أن يتحدث عن تجاربه السياسية المبكرة، والمظاهرات التى شارك فيها ضد السراى والاستعمار وزعماء الأقلية، الثورة لها إيجابياتها، لها سلبياتها كذلك:

غلطتان كفيلتان بهذا الأساس الذي شيدت الثورة فوقه كل ما بنته: زيادة أعداد

الأميين، وغياب الديمقراطية! ...)[1]، ثم يتحدثان عن التصنيع والسد العالى وتوفير فرص العمل ومجانية التعليم ... وهذه التهميشات توسع فيها على حساب الحبكة الفنية لهذه القصة.

صوت "جبريل" مرتفع للغاية في هذه المجموعة، حتى أننا نشعر في أكثر قصص المجموعة (بمكان نظيف وحسن إضاءة) تتيح لنا رؤية التفصيلات وأحياناً يرتفع الصوت لدرجة تقترب من السرد التقريري والنزعة الخطابية كما نجد في قصة (العودة، تسجيلات على هوامش الأحداث .../التحقيق...).

وفي عمله (تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام) يرتفع صوت الكاتب بطريقة خطابية أحياناً ليناقش قضية الإمامة، وليصور حجم الاغتراب عند عامة الناس من خلال انتظارهم للمهدى المنتظر. ولكن هذا العمل بخاصة يقف خارج حدود فنية القصة القصيرة، ويمثل نتوءا بين قصص المجموعة، على الرغم من نجاح الكاتب في توظيفه التراثي بوعى يكشف عن قاص تثقف ثقافة تاريخية واعية، وزواج بين الحقيقة التاريخية والاعتقادات الشعبية.

وإذا كنا لا نقتنع بمكان (تسجيلات على هوامش الأحداث بعد رحيل الإمام) بين قصص المجموعة من الناحية الفنية، فهناك قصة أخرى أقرب إلى مَسْرحة القصة -إن صح التعبير- وهى قصة (التحقيق)، حيث اعتمد على الحوار من بداية القصة حتى نهايتها، وأصبح دور المؤلف لا يتعدى الربط الزمنى بين تقسيماته الحوارية في هذه القصة، يقول في بدايتها: (فلما كان اليوم الأول) [2]، وبعد فاصل حواري يقول: (فلما كان اليوم الرابع...) [3]، وبعد فاصل حواري آخر يقول: (فلما كان اليوم الحادى عشر...)[4].

لم يوظف جبريل الزمن هنا، ولم يتلاعب بمستوياته ألم نقل أن تكنيكه إضاءة

---

(1) السابق / ص 42.

(2) السابق / ص29.

(3) السابق / ص 30.

(4) السابق / ص 31.

قوية دونما ظلال + مكان نظيف + صوت مرتفع. والزمن في هذه القصة أقرب إلى الصواعق البدائية للمنطق المحكم، وهذا جعل القصة أقرب إلى الحرفية والمباشرة، علماً بأن التلاعب بالزمن في القصة القصيرة لا يقل أهمية وخطورة عن التلاعب اللفظى والجملى – الذي يجيده جبريل –، أن التلاعب الزمنى يرتفع بمستوى القصة فنياً حيث ينتشلها من المباشرة والخطابية، والصوت المرتفع. وكان على المؤلف هنا أن يبحث عن شكل جديد ولاسيما أن موضوع القصة نفسه من الموضوعات المألوفة.

وفي قصة (الأستاذ يعود إلى المدينة) يتعانق الموضوع مع التكنيك الفنى، ونشعر ببناء هندسي تتفاعل فيه مستويات السرد لنجد شكلاً هرمياً بلغة مكثفة شعورياً ودلالياً، فالوحدات السردية هنا ليست مجرد توازيات ساذجة، وإنما ترتبط بأسباب ونتائج وتأتى التهميشات الدلالية لتتقاطع الخطوط طولاً وعرضاً.

(فالأستاذ يعود إلى المدينة)

وحدة الخروج الأساسية ... تحمل السبب ... وتمثل قاعدة الهرم.

وفي نهاية القصة

(تضع المرأة مولودها)

وحد أساسية.. تمثل النتيجة ... وترسم ذروة الهرم وما بين السبب والنتيجة توجد وحدات أساسية أخرى تتم حشو البناء الهرمي (رصد حركة الشارع/ المرأة المختارة تمثل جنوب وشمال مصر/

اختفاء الأستاذ في زحام الشوارع).

أما التهميشات الدلالية في هذه القصة فتمثل نقاط التقاطع للتوازيات السردية، وترتقي تدريجياً بالوحدات التعبيرية، لتصل إلى تأثير قوى.

وتأتى قصة (هل) في نهاية هذه المجموعة تحمل فكرة جيدة وتكنيكاً جيداً ولعلها في تصورى أفضل قصص المجموعة ... تحمل دوافع الاغتراب، والبطل يمتلك وسيلة الدفاع ... ولكنه متردد، فعلو الصوت، والغضب محاولة ثورة، ووخزات الصدر ... رد

فعل قاس لهذه الثورة، يقول في بداية القصة: (علا صـوتى - مهـدداً - فـي غضـب، تلاحقت الوخزات في صدرى، حادة قاسية، فأغمضت عينى) [1] وما بـين البدايـة صـلة وثيقة حيث إن ثورة الاغتراب قائمة، وتحت الرماد اللهيب ... ظنوه قد مـات ... أعـدو الجنازة ... شيعوه للقبر ... وسدوه التراب ... ثم يعود الترابي متلصصـاً ليسـرق الكفـن يقول: (بدأت أنفاسه قريبة. لى أنى تحركت بصورة ما، فلن يجازف بالاقتراب. أصـبع أو عيني أو فمي، حركة خاطفة يلمحها، فلا يقوى على فعل شئ؛ يعدل عن محاولته، ويظـل جسدى مستوراً ... فهل أحاول؟ هل أحاول؟)[2] وما بين المقطعين الأول والثـاني يظلـل جبريل الحدث بوحدات تصور الفقر المدقع. ويتساءل جبريل ألا يكفى هذا الفقر المـدقع، والسلام الواهم المؤقت، وتبدل الأخلاق في المجتمع.. ألا يكفى هذا كله لكى يـدفع لعمـل إيجابي، ولكى يجمع الآخرين لمشاركته في اغتراب إيجابي لإزالة القلق والتـردد. القلـق والتردد. إن المشكلة كلها في اتخاذ القرار لمن قرر أن يحيا - كما جاء في قصة (القرار).

---

(1) مجموعة هل / لمحمد جبريل / ص 97.

(2) السابق / ص 101.

لغة الطفل
في
وسائل الإعلام(*)

إن النقد يتغذى على فلسفة السؤال، والسؤال يكبر بإعادة بناء النقد وتناولنا للغة الطفل في وسائل الإعلام يبدأ من تحديد سلبيات الواقع الإعلامى في برامج الأطفال الموجهة في الإذاعة والتلفاز والصحافة، ولا يعنى هذا أن وسائل الإعلام هى المتسببة بشكل أساسى في إشكالية لغة الطفل، لأن الحقائق العلمية تقول بأن لغتنا الفصحى خلقت إشكالياتها وثغرات من داخلها، وكان لقدمائنا النصيب الأوفر في تصعيب مهمة انطلاق الفصحى للناطقين باللغة العربية.

وإذا كانت بحوث اللغويين تتدافع لمعالجة واقع الفصحى في وسائل إعلامنا العربي فعلينا أن نعترف بأن ثمار هذه البحوث كانت وستكون محدودة للغاية، لأن جيلاً نشأ على تداول الأخطاء اللغوية في النطق والفهم والدلالة من الصعب أن يقلع عنها بتوصيات بحث.. أو بحوث.

ولذلك أرى أن معالجة إشكالية الفصحى في وسائل الإعلام تنطلق من لغة الطفل، ودور وسائل الإعلام في الإنماء الطبيعي للغة الطفل وذلك لأن للإعلام دوره الفعال والمؤثر في مرحلتى الطفولة المبكرة والمتأخرة، ويمكن أن تكون المادة الإعلامية الشائقة أقصر طرق التعليم الصحيح للغتنا الفصحى وإشاعة نطقها وترديدها بين الأطفال، ولكن كيف يمكن أن تحقق وسائل إعلامنا هذه الغالية ؟

السؤال صعب، والإجابة عليه أكثر صعوبة، لأن الطفولة ممتدة فى سنين تشهد نمواً وتطوراً كبيراً ... وما يصلح للطفولة المبكرة، لا يصلح للطفولة المتأخرة لفروق

(*) دراسة ألقيت في مؤتمر الطفولة الذي نظمه المعهد العالى للطفولة/جامعة عين شمس/ مارس 1998م.

لنمو العقلي والجسدى والنفسي. ووسائل الإعلام مختلفة ولكل وسيلة رؤاها الخاصة تبع نقدرات الخطاب وإمكانات التوصيل، فوسيلة الصحافة تختلف عن الإذاعة، ويختلف عنهما التلفاز، لأن كل وسيلة إعلامية تعتمد عل مخاطبة حاسة أو حاستين أساسيتين في التلقى، فالصحافة تعتمد على الرؤية البصرية، والرؤية البصرية تفرض التعامل بنحو الكلمة المقروءة، ونحو الكلمة المقروءة كان أحد الثغرات التى صعبت علينا تعلم الفصحى، ووقعنا بسببه في إشكالية التعامل الظاهري والشكلى للغة المكتوبة.

أما الإذاعة فتعتمد على التلقى السمعى، وهذا التلقى السمعى يقوى خيال الطفل، ويجذبه إلى التعامل الحسي لمدى الإدراك التخيلي وهذا أمر يتطلب من المذيع والممثل سلامة الإلقاء والصحة اللغوية وسلامة المخارج لحروف الكلم واستثمار المؤثرات الصوتية بشكل موسع، وألا يقتصر دور المخرج الإذاعى على وضع فواصل صوتية بين المسامع اللغوية. ويتطلب من معد البرنامج الاعتماد على مسرحة النص والإكثار من الحوارات بدلاً من الإلقاء المباشر للمادة الإذاعية في برامج الأطفال. وإن لم يتمكن من الشكل الحواري فيستبدل بالشكل القصصي الحكائي حتى يحقق أكبر قدر من مردود الاستجابة الإيجابية عند الطفل.

ويأتى التلفاز بقدرته البصرية والسمعية ليحظى بأكبر قدر من جذب الأطفال، ولا نبالغ إن قلنا إنه همش دور صحافة الطفل، وقلل من مساحة استجابة الطفل للمواد الإذاعية في برامج الأطفال.

وكل وسيلة إعلامية لها إمكاناتها وقدرتها الخطابية، إلا أن مادة الخطاب والاتصال واحدة وهى اللغة العربية الفصحى في أبسط درجاتها فكيف يمكن لكل وسيلة إعلامية تبسيط لغتنا الفصحى للأطفال ؟

أتصور أن إلقاء الأوامر بـــ(يجب/علينا/لابد ...) لن يجدى كثيراً هنا لأننى أتصور أن نقد ما هو قائم أقصر الطرق لإصلاح ما ينبغى أن تكون عليه وسائل إعلامنا لإبراز دورها المؤثر في العناية بلغتنا الفصحى بداية من الطفولة.

وقبل أن نتوقف مع نقدات وسائل الإعلام، فهناك بعض الملاحظات العامة في

برامج الأطفال في وسائل الإعلام.

وأول هذه الأمور أن المادة الإعلامية تخاطب الطفولة بصفة عامة، وهو خطأ، لأن برامج الأطفال لابد أن تحدد المرحلة السنية التى تتوجه بها إلى: مرحلة الطفولة المبكرة ... أو إلى مرحلة الطفولة المتأخرة، لأن الفروق العقلية والنفسية والقدرات اللغوية بين أطفال المرحلتين متباعدة أشد التباعد.

فالمادة الإعلامية المقدمة للطفولة المبكرة يجب أن تدعم بوسائل غير لغوية ولا سيما أن الطفل في مرحلة الطفولة المبكرة لا يمتلك ثروة لغوية كبيرة، ومن ثم فهو يعتمد في تعبيره على قليل من اللغة الدلالية أى ما تسمح به ثروته اللغوية المحدودة -ويعتمد بشكل موسع على اللغة الإشارية ذات الدلالة غير اللغوية كالأصوات/الحركات/تعبيرات الوجه. ولذلك فلغة الطفل في مرحلته المبكرة في حاجة مماثلة لقدراته التعبيرية أى أنه في حاجة إلى عامل مساعد للإفهام. وهذا العامل المساعد يختلف تبعاً لقدرات كل وسيلة إعلامية.

فالإذاعة تحتاج إلى المؤثرات الصوتية والإمكانات الموسيقية واللغة الحوارية والأسلوب القصصى كعوامل مساعدة على توصيل المادة الإعلامية للطفل.

والصحافة المكتوبة في حاجة إلى الصورة المعبرة وإلى الألوان وإلى تنوع الحجم الطباعي للكلمات المكتوبة دونما زحام. مع ملاحظة ألا تطغى الصورة على الجملة المكتوبة أى ألا تعطى الصورة على المعنى لأن هذا سيهمش دور الجمل المكتوبة.

والتلفاز يمتلك المؤثرات الصوتية والبصرية ولابد من تحقيق قدر من التوازن بحيث لا تطغى المؤثرات البصرية على المؤثرات الصوتية الحاملة للجملة التعبيرية.

وفي الطفولة المتأخرة تكون التغذية اللغوية بوسائل أخرى حيث البحث عن اللغة الدالة، وتقليص الدلالات الإشارية، والانتقال بالجملة التعبيرية من التعبير المادى الحسي إلى أولى درجات التعبير المعنوى المجرد، وتنمية الثروة اللغوية ينبغى أن تكون بالجمل لا بالكلمات، والثروة اللغوية للطفل هى الوسيلة الأساسية للاتصال، ووسائل الإعلام التى ستقوم بتبنى التعود على الفصحى والتمكن منها لن يكون بالوسائل الحكومية فقط، وإنما سيكون لوسائل الإعلام المدرسية دورها الفعال.

فالإذاعة وسيلة مهمة، ولها إمكانات وقدرات وقد تنجح إذا رسمت لها الخطط القادرة على تطويع الفصحى في مواد فنية شائقة، وإذا كانت هناك برامج للطفل في المرحلة السنية المختلفة.

وتصبح الإذاعة المدرسية وسيلة إعلامية مهمة لأنها تشهد الرغبة التطبيقية من الأطفال أنفسهم حيث التدريب على الإلقاء والفهم والقدرة على الانفعال والتعبير عن المجتمع المدرسي الصغير كنواة لمجتمع دنيوى كبير.

وإذا كانت الصحافة تعنى بالأطفال فلن ننسي أن صحافة الطفل يحررها الكبار، وهم القادرون على تنفيذ البرامج والإفادة من العلوم المختلفة لاختلاف الصورة النموذجية لمخاطبة الطفل في مراحله السنية المختلفة، وتكريس علوم اللغة وعلم النفس والعلوم التربوية والإخراج الصحفى لجذب الطفل ... إلا أن الصحافة المدرسية ستبقى وسيلة إعلامية مهمة للأطفال لأنها تمثل الجانب العملي والتطبيقي والإشراف عليها مباشر من الكبار، ويمكن للصحافة المدرسية أن تقوم بالدور العملى إذا ما كرسنا لها العناية والإمكانات من مدرسي اللغة العربية بالمدارس.

إذن فالصحافة المدرسية، والإذاعة المدرسية امتداد تطبيقي لوسائل الإعلام ودورها الفعال والمؤثر في البناء اللغوى الصحيح للطفل. لأن علاقة اللغة بالتفكير مباشرة والطفل في مرحلته المتأخرة يستقبل الأفكار، ويعبر عن الأفكار، والاستقبال والتعبير يحتاج لمكونات أساسية للمهارات اللغوية ومنها:

تنمية الثروة اللغوية.

تصحيح الأخطاء اللغوية الشائعة.

النطق الصحيح أقرب الطرق إلى الفهم الصحيح (نطق لمخارج الحروف وضبطها).

وذلك بالتعود على الحفظ الصحيح للنصوص القرآنية حتى ينضبط اللسان وبداية انطلاق هذه المهارات ينبغى أن يكون من وسائل الإعلام المختلفة التى تخاطب الطفل بلغة فصحى بسيطة ومباشرة.

ويمكن لوسائل الإعلام أن تساعد في بناء لغة الطفل بناء صحيحاً إذا تخلصت

النية وأفادت في توصيات البحوث النظرية والميدانية، واسمحوا لى في هذه العجالة أن ألخص رؤيتى في التوصيات الآتية:-

يمكن لوسائل الإعلام أن تتبنى النهج الفطري لإنماء السليقة اللغوية عند الأطفال، لأن الطفل يذكر المذكر ويؤنث المؤنث، ... وهكذا لو غذينا فطرته اللغوية بمواد إعلامية شائقة تعتمد على الفصحى السهلة لغة لمكنًا للفصحى عند الطفل، ولتمكّن الطفل منها لاسيما وأن استخدام الإعلام للفصحى في المواد الفنية المقدمة للأطفال كالدراما والإعلانات ومباريات الكرة وبرامج المرأة سيجعل الطفل من وسائل الإعلام مصدراً لقياسه اللغوى وممارسته العملية للغة.

الفصحى البسيطة التى ننادى بها تعتمد على لازمات العصر التعبيرية حتى لا يجد الطفل فارقاً كبيراً بين لغة الشارع ولغة المادة الإعلامية.

الحرص على استزراع حاسة الجمال اللغوى عند الطفل وذلك باستخدام المقارنات بين الجمل الصحيحة والأخرى الخاطئة أو الشاذة، والاكتفاء بالمقارنات للتصويب مع تأخير التعريف بالقاعدة اللغوية الضابطة.

أن تحرص وسائل الإعلام على زيادة مساحة الترتيل والتجويد للقرآن الكريم من قراء ينتمون إلى مراحل سنية مختلفة بداية بالطفل، لأن الاستماع سيقوى الحس الجمالى والإيقاعى لدى الأطفال.

الحرص على تقديم مواد إعلامية خاصة بكل مرحلة سنية، ولا نطلق برامج الأطفال لكل الأطفال ... لأن كل مرحلة سنية لها إمكانات وقدرات، وأقترح صحافة متخصصة للطفولة المتأخرة بخاصة ......

التقليل من المواد الإعلامية التى تعتمد على التحرير الكتابي والقراءة الصامتة بالعين؛ لأنها تعمق الثغرات اللغوية، وتزيد نسبة الأخطاء وتقربنا من مشكلات النحو التفكيكي (نحو الكلمة المفردة) وستعودنا التسكين، ولغتنا العربية تستكمل معناها ومبناها بالضبط والذي ينبغى أن نعود الطفل عليه بالقراءة الجهرية، والاستماع الصحيح إلى المواد الإعلامية الشائقة بلغة عربية بسيطة ومفيدة، وهو أمر يتطلب إجادة الفصحى من

رجل الإعلام نفسه العامل في مجال الطفولة.

مازالت المسافة بعيدة بين الإعلاميين وبين أدب الأطفال الذي بدأ ينمو ويتطور في منطقتنا العربية ولاسيما في مصر، وأدعو القائمين على برامج الأطفال إلى الاستفادة من أدب الأطفال لتقديمه في مواد فنية إعلامية شائقة ولاسيما أن رصيدنا الإبداعي يتنامى في السنوات الأخيرة ولاسيما في مسرح الطفل وقصة الطفل وشعر الطفل.

ينبغي أن يحرص الإعلاميون على تجنب الأخطاء اللغوية الشائعة في الدلالة أو النطق أو الضبط وهو أمر يحتاج إلى وعي زائد وثقافة واعية من الإعلامي العامل في مجال الطفولة.

ترويج أساسيات اللغة، ومحاولة البعد عن التفصيلات في برامج الأطفال ولاسيما في مجال المسابقات كأن نُعرّف بأساسيات بناء الجملتين الاسمية والفعلية، أو تعريف أطفال الطفولة المتأخرة بالأوزان التى تدل على معنى واحد لزيادة الثروة اللغوية مثل:-

وزن (فعال) الدال على الأمراض والأوجاع (صداع/سعال)

ووزن (فَعَلْ) الدال على عيوب الجسم (برص/صمم)

ووزن (مفعل) الدال عل الآلات والأدوات (مبرد/مجهر/مثقب/...)

إذا كانت التنمية فى أفضل تعريفاتها هى تحويل العلم إلى ثقافة، فإننى أتصور أن هذا هو الدور الأساسي لوسائل الإعلام وذلك بالبدء في تحويل الفصحى إلى لغة يجيدها الجميع بداية من الأطفال، وهم بداية الأمل في إصلاح ونشر لغتنا الفصحى، لأن استجابة الطفل أسرع من استجابة الرجل الكبير.

ولغتنا العربية ليست محض لغة، وإنما هى لغة القرآن الكريم المعجز بلفظه ونظمه ومعناه، ولغتنا هى أساس الهوية، وجوهر الوجود المتميز في عالم التقنية والاتصال المتسارع المتداخل في شبه نظام عالمى جديد يسعى ما أمكنه إلى تذويب فروق التميز.

وإذا كانت اللغة هى صلب مثلث الاتصال، فإن العناية بها تبدأ من الطفولة، وعنايتنا بلغة الطفل هى عناية بمستقبل اللغة في الإعلام لتأسيس لغتنا الفصحى في وعينا لنحتويها وسيلة للأداء والاتصال قبل أن تحتوينا في غياهبها ودهاليزها وتقسيماتها التى بالغ فيها القدماء.

المنظور اللغوي
لتسويق الأفكار

مع الموجة الحضارية العالمية الثالثة التى بدأت إرهاصاتها مع نهايات القرن العشرين، اهتزت كثير من الثوابت والمفاهيم بفعل الثورة التقنية الإعلامية، وبفعل المعلوماتية، فسقطت روسيا الشيوعية، وأصبح هذا السقوط درساً علمياً يعلن عن انتقالنا لسلاح الإعلام وتسويق الأفكار... ولم يكن مستغرباً أن تفجر أحداث (11 سبتمبر) بأمريكا فكرة صراع الحضارات وفكر الحروب الدينية التى كنا نظن أن الإنسانية ونداءات العولمة البراقة قد تجاوزتها... وكل هذه الصراعات الحضارية والعسكرية هى نتيجة طبيعية لتسويق الأفكار في صراع معلوماتى وإعلامى محمومين.

وبما أن اللغة مادة الفكر ومادة الإعلام إذن فالحاجة إلى البحث فى (المنظور اللغوي لتسويق الأفكار) أصبح ضرورة قومية ودينية وحضارية معاً.

الفكر واللغة:

يتخلق الفكر في رحم اللغة، وقد صدق (سقراط) عندما عرف الفكر بأنه (كلام العقل إلى نفسه)، والكلام من منظور اللغويين المعاصرين منذ الفرنسي (دى - سوسيير) يعنى التعبير الانفعالى والشعورى، وهو المادة الأولى للتعبير الفنى، وقد فرق (دى - سوسيير) بين اللغة والكلام،ليميز بين التعبير الانفعالى باللغة، تماماً كما ميز قدماؤنا العرب بين (الصوت واللغة والكلام).

وكان (استالين) مخطئاً عندما اعتقد أن "الأفكار تتكون في عقل الإنسان قبل أن تصبح ألفاظاً وأساليب تعبير، وأنها توجد عارية تماماً دونما أى حاجة إلى أجهزة اللغة".

وقد عبر عن المعنى نفسه الفيلسوف الفرنسي (بنثام) عندما قال: "إن الأفكار

أحلام مادامت لم تكسها الكلمات"، وإطلاق القول بهذه الطريقة لم يبلغ من الدقة منتهاها لأنه يعزل الفكر عن اللغة، وهو أمر غير مقبول.

وكان اللغويون العرب القدامى أكثر دقة عندما وحدوا بين تخلُّق الفكرة واللغة معاً، كما جاء في هذه الرسالة القديمة:

"أعلم أن النفس الناطقة إذا عزمت على إحداث معنى... استعانت بالقوة المفكرة واختارت لذلك أوفق الألفاظ التى تدل عليها وتعرضها على العقل، فإن استصلحها صار مراداً تعلقت بها القوة الإرادية التى هى في طاعة العقل فيأمرها بإخراجها إن أرادت القول باللسان، وإن أرادت الكتابة تعلقت بها القوة الفاعلة، وهى قائمة بالأعصاب...... والألفاظ جسد والمعنى روح والخط لباس."[1]

ويأتى علم النفس الإبداعى ليؤكد المعنى نفسه الذي قاله (فرويد) وهو يرصد تخلق الفكر باللغة: "إن النشاط العقلي يصبح نشاطاً عقلياً شعورياً عندما يتبلور في شكل صور ناطقة".

ويؤكد عالم اللغة (بنيامين) انطواء الفكر على الكلام واحتواء الكلام للفكر فيقول: "إن اللغة ليست مجرد وسيلة للتعبير عن الأفكار، بل أنها هى نفسها التي تشكل الفكر".

ومن ناحية أخرى يتفق الفلاسفة مع علماء اللغة في أن الفكر في اللغة، لأن بحث الفيلسوف عن الفكر من خلال تحليل العبارة اللغوية، وإن كانت اللغة أسبق وجوداً برصيدها القبلى عند الإنسان.

وإذا كانت هذه أهمية اللغة للفكر، فإن للغة وظائف منها:

الوظيفة الاتصالية بالمفهوم الإعلامي، وإن كنت أتحفظ على منطوق (اللغة وسيلة اتصال إعلامى) [2]، لأنه تعبير يجعل الإعلام أصلاً، واللغة فرعاً بينما العكس هو الصحيح، ولأن وسائل الاتصال الإعلامى معلومة للإعلاميين.

---

(1) رسالة في صناعة الكتابة لمؤلف مجهول / تحقيق عبد اللطيف الراوى وعبد الإله نبهان / مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق / 765 / 1987.

(2) ... وكذلك أتحفظ على التعبير الشائع (اللغة وسيلة للتعبير عن الفكر...) للأسباب نفسـها، لأن اللغـة هى التى تبلور الفكر وهى التى تشكل الفكر ... فهى أصل الفعل، والفكر حادث عنها بتعبير الفلاسفة.

وبما أن اللغة مادة الفكر الذي يتفرع بدوره إلى مجالات وعلوم فالأصح أن نرضى بأن اللغة مادة الإعلام،والمادة هى الأصل.

وهذا العمق اللغوى المتجذر في الأصل الإنساني جعل أصلاً من أصول تحديد الهوية، ألم تر أن المستعمرين الحاقدين على إنجلترا قد قدموا الـ Broken English، والأمر نفسه قام به زنوج فرنسا لتحطيم اللغة الفرنسية لأن اللغة مكون أساسى للسلوك الإنساني، ومن ثم للفكر الإنسانى...... والأمر نفسه وجدناه في العصر الحديث مع المستعمرين وبعض أوليائهم من العرب الذين يحاولون تحطيم الفصحى العربية وترويج اللهجات العامية أو نشر الأخطاء اللغوية أو تحويل الأسلوب العربي إلى كيانات مبهمة من التعمية والإلغاز... وكالحرص على عدم استخدام التنقيط والأفعال واستبدالها بصيغة المصدر الدائرية....

استيعاب اللغة لمتغيرات العصر:

من الثابت علمياً أن اللغة كائن حى، وأنها تتطور وتتأخر بتطور وتأخر الناطقين بها، وأن لكل عصر لأزماته التعبيرية، وهذه اللازمات التعبيرية تتباين في لغتنا العربية تبايناً يصل إلى حد عدم القدرة على فهم أساليب عصور مضت، فكم نتعثر في فهم بيت شعري:

(..... وأشرب من الإنشاج ماء الزعبج.)... وحتى لو عرفنا أن (الزعبج) بمعنى الماء الرائق فلا أظن أن التركيب الصوتى المزعج يروق استخدامه الآن.

وأضيف إلى هذا أن لكل لفظة تاريخها الدلالى الذي يصعب عملية الفهم من عصر إلى عصر، فالسيارة هم المسافرين قديماً، و(الهاتف) هو صوت الجن قديماً....

وعندما أذكر هذا التباين للأزمات التعبيرية لعصورنا اللغوية لا للإقرار بثراء لغتنا التى تحتوى أكثر من عشرة ملايين كلمة، وإنما للإقرار بأن لكل عصر لازماته وخطابه اللغوى الذي يتوافق -على نحو ما- مع معطياته الحضارية. وهذا يعنى أن الخطاب العربي لتسويق الأفكار في مطلع ألفية جديدة لابد أن ينطلق من توافق حضارى وتقنى جديد، وأصبح من الواجب علينا - مسايرة للعصر - أن ننتقل من لغويات اللسان

-بمعطياته الشكلية- إلى لغويات الكلام بأبعادها الفكرية والشعورية-، مع تقدير خاص لدور المتلقى.

وهذا لا يعنى إسقاط الأساليب القديمة جملة، وإنما يعنى الانتقاء منها بما يتلائم مع ألفية جديدة وفكر جديد في حاجة إلى توافق بين اللفظ والفكر، أو اللفظ والمعنى كما قال القدماء:

- قال الجاحظ: "لا يكون الكلام بمستحق اسم البلاغة حتى يسبق معناه لفظه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[1].
- قال عبد القاهر الجرجاني: "إن الفكر واللفظ كالجسد والروح، وإذا أصاب الحيف أحدهما أشتكى له الثاني وتداعى"[2].
- وقال بشر بن المعتمر: " من أراغ معنى كريماً فليلتمس له قولاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف".

وجمال الصوغ الأسلوبي نسبى يتحرك مذاقه من عصر إلى عصر مع اللازمات التعبيرية ...، فقديما ومع نهايات عصر العباسيين كان مقياس الجمال الأسلوبى بكم ما يجتذب من ألفاظ صعبة ومحسنات بيانية كقولهم:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

أو ما قاله الأعشى متندراً:

وقد غدوت إلى الحانوت ــ يتبعنى شا ومشل شلول شلشل شول

أما الآن ونحن في مطلع ألفية جديدة قد ارتفعنا فوق الصنعة اللفظية والبديعية ورغبنا في دقة الدلالة اللغوية وأصبح الإيجاز فضيلة. ومع الوثبة الحضارية الثالثة أصبحت إستراتيجية الإقناع بالتركيز على أدوات الحضور اللغوى، وهى نفسها وسائل الإنجاح أو الفشل في تسويق الفكر والأيديولوجيات المختلفة.

ويحضرنى -الآن- سقوط الفكر الشيوعى الروسي، وفى تقـديرى الخـاص أن

---

(1) البيان والتبين / الجاحظ.

(2) دلائل الإعجاز / عبد القاهر الجرجاني.

السقوط الحقيقي لم يكن فقط بفعل الـــCIA - المخابرات المركزية الأمريكية -، ولا بفعــل الاختناق الاقتصادى بطوق الحصار الرأسمالى ...... وإنما كان السقوط الحقيقـــى بفعــل الإعلام والمعلوماتية، ولأن وسائل الاتصال الحديثة كان لابد لها من اختراق ذاك المجتمع المغلق، وذاك الفكر الشيوعى الذي كان يحكم ويعزل، فتحول قادة الفكر الشيوعى إلى كتلة رجعية تشبعت بأيديولوجيات القرن التاسع عشر، وعاشوا بفكرة نظام الحزب الواحد مــع قبضة التزام مؤلمة(*) مثلت قمعاً للحرية الفكرية والفنية ....

وأصبح التناقض واضحاً بين حركية الحضارة الإنسانية المتسارعة فـــي نهايـــة القرن العشرين، وبين جمود الفكر الشيوعى وكان الفارق بينهما كمن يسافر بطائرة أسرع من الصوت،وآخر لما يحمل بضاعته بعد في الطائرة.

وإن فكرة العولمة والفضاء المفتوح يتطلب منـــا وضـــع اســـتراتيجية مواجهـــة استراتيجية مواجهة إعلامية تمثل -على الأقل- فعلاً مضاداً، ولا سيما بعـــد أن وضـــعتنا أحداث (11سبتمبر) بأمريكا في مواجهة ساخنة ومباشرة مع هجوم إعلامي شـــرس قـــد توجه إلى عمق الأمة وهو دينها الإسلامى، وأصبحت قضية الدفاع عن الفكر الإســـلامى وتسويقه صحيحاً هى المهمة الأولى للإعلاميين والمثقفين ورجال الدين واللغة.

ولم تكن المواجهة الإعلامية الفردية الأولي موفقة عندما رد (أســـامه بـــن لادن) على الهجوم الإعلامي والعسكرى على الإسلام والمسلمين. وكانت الرسالة الأولى التـــى أذاعتها قناة الجزيرة القطرية قد نجحت عربياً وسقطت دولياً، لأنها لم تنجح في توصـــيل المبادئ والأفكار التى قادت لعمل (11سبتمبر)، ووصفت الرسالة بأنها امتـــداد لأعمـــال إرهابية آتية مما حمس الإعلام المناهض، ودفعه للمزيد من كسب الأعوان وتكـــوين رأى عام عالمى ضد صاحب الرسالة وضد المسلمين والإسلام في بقاع العالم المختلفـــة، وقـــد ترجم الرأى العام العالمي في شكل اعتداءات على العرب المسلمين في أمريكـــا وغـــرب أوربا وحتى في الصين نفسها.

(*) تحضرنى هنا واقعة عرض ديوان شعر على (ستالين) ليجيزه للنشر - لأن الالتزام فرض سياجاً على النشر - فلما قرأه أجازه وكتب (يصرح بنشر نسختين نسخة للشاعر ونسخة لحبيبته).

لكن الرسالة الأولى نجحت إعلامياً داخل أقطارنا العربية، لأن (أسامه بن لادن) عزفها على الأوتار الموجوعة ومزج البعد الديني بالسياسي بأسلوب خطابى وشّح أواصره ببعض آيات القرآن الكريم مع بعض جمل مسجوعة لتشكل معاً طرقة من طرائق استثارة الحماس بين المسلمين.

وكانت قناة الجزيرة المصدر الأساسي لـ(طالبان) إلا أنها كانت تسجيلية، واعتمدت على حماسات لفظية وتشنجات ولم تفلح في تسويق فكر (طالبان) أو تسويق فكر الأمة الإسلامية وكانت الفرصة الذهبية لها، لأن وكالات الأنباء العالمية، بل وتليفزيون الـ CNN قد نقل عنها... ويبدو أننا لم نتهيأ بعد لخوض تجربة المواجهة وتسويق الأفكار عالمياً، وهو أمر على مراراته يستحثنا لاستدراك ما كان قبل أن نسقط كالسقوط الشيوعى المهين.

وتسويق الفكر القرآنى مثلاً يدعونا إلى التغنى بالإعجاز اللغوى للقرآن، لأن هذا التسويق صالح بين المسلمين الناطقين بالعربية، أما غير المسلمين فهم في حاجة إلى خطاب آخر، كأن نركز على فضائل الأخلاق في الإسلام والتشريع الصالح لكل زمان ومكان، والتركيز على مظاهر الإعجاز العلمى للقرآن الكريم مسايرة لتقنيات العصر.

إننا لسنا في حاجة أن نستبدل بعقولنا عقولاً جديدة ولكننا في حاجة إلى أن نستبدل بأسلوبنا القديم أسلوباً جديداً يغري لتسويق الفكر الإسلامى تسوقاً عالمياً.

إن البريق البلاغى سيختفى مع أول محاولة للترجمة، لأن الترجمة نقل لصور ملونة بصورة (أبيض/أسود)، ومن ثم فعلينا أن نستبدل بالعطور البديعية والمنبهـ الأسلوبية وسائل أخرى في نقل الأفكار وتسويقها.

وأتصور أن القبول الاجتماعى والتاريخى والتواصل الابستمولوجى للغة سيحقق بعداً تأسيسياً للتواصل، وسيفتح مع السيموطيقا المجال أمام أبنية لغوية جديدة قادرة على تجسيد الفكر، وقادرة على ملاحقة القيم المتحركة المتغيرة الآن.

وإذا كان البحث في المنظور اللغوي لتسويق الأفكار يركز على محور البناء اللغوى والفكري فقط فإن البحث ناقص بالضرورة لأنه لم يقدر المحور الأساسي وهو

(المتلقى) الذي تصاعد حظه في الخطاب النقدي والخطاب الديني والإعلامي بشكل عام.

وقد وصل (الملتقى) في مجال النقد إلى حدود (النظرية العلمية) والتى ترى مع التفكيكيين الآن أن المتلقي جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية بل وما يقوله لم يعد نقداً وإنما هو جزء متمم للنص الأصلي.

إذن فالمتلقى هو الغاية، وهو الهدف، ومن ثم فهو المحدد لطبيعة الزمان والمكان، وهى طبيعة لابد من تقديرها تقديراً أساسياً في المنظور اللغوى لتسويق الأفكار، فالزمان والمكان يحددان المفهوم الجمالى السائد، ومن ثم يمكن تقدير المستوى الأسلوبى المناسب لتسويق الفكرة، ولا سيما وأن نجاح الخطاب اللفظى يتوقف على مدى تقدير الخصوصية المشتركة للمتلقين في زمان ومكان ما.

والزمان والمكان يحددان معاً خاصية الاستقبال المناسب للبعد الثقافي والبعد التاريخى لمكان ما، وهذا لا يعنى بالضرورة التباين الكبير بين مكان ومكان الآن، لأن وسائل الإعلام قد قربت المسافات وأزالت الحواجز وقفزت فوق الحدود السياسية والطبيعية، الأمر الذي قرب تقريباً نسبياً بين مستويات التفكير الإنسانى، فمن ثم فليست البنى الأسلوبية هى فقط صاحبة القيمة التكييفية.

وتقدير المتلقى في خطاب تسويق الفكر يبدأ باستقطاب العقل القبلى للموازرة لا للتفكير، وهذا الاستقطاب يحتاج إلى معرفة تاريخية واجتماعية لمنطقة تسويق الأفكار، أما عن تنفيذ الاستقطاب لغوياً فيتمثل في الحرص على استخدام حكمهم وأمثالهم الشعبية وبعض الألفاظ الأشد خصوصية في استخداماتهم وعاداتهم ... ومثل هذا التمثيل اللغوى القصدى سيشعر المتلقين بالحميمة والتعاطف، لأننا في حاجة إلى تحريك عاطفة التلقى أكثر من الاستجابة السطحية للفكرة المسوقة.

وفي مجال تقدير المتلقى علينا ملاحظة التوافق والتكامل، بين أسلوب الفكرة ومنهج عرضها وطريقة تسويقها، فإذا كان المتلقى من عوام المثقفين، فإن التبسيط اللغوى هو وسيلتنا ويستتبع ذلك ضرورة المنهجية ممثلة في الطريقة التركيبية في العرض، والتى تبدأ بالأقل فالأكثر والأعمق وصولاً إلى رأس الفكرة المسوقة.

أما إذا كان المتلقى من خواص المثقفين، فإن تكثيف الصوغ الأسلوبى ورقيه يصبح ضرورة يستدبعها التوافق المنهجى مع الطريقة التحليلية التى تبدأ بعرض رأس الفكرة، ويبقى العرض والتحليل مجالاً لتفكيكها.

——— جزء ——— كل = تركيبية

——— كل ——— جزء = تحليلية

والحديث عن تسويق الأفكار عالمياً يعنى إحكام الصوغ اللغوى العربي لضمان ترجمة دقيقة للمعانى، ولكى نصل إلى هذه الدرجة من الدقة اللغوية لابد أن يتحلى الأسلوب بجملة من الاعتبارات والتوصيات الآتية:

أولاً: استخدام قصار الجمل والابتعاد عن الجمل الطويلة المركبة.

ثانياً: الدقة في استخدام الزمن اللغوى.

ثالثاً: التقليل من العطف ومن الإضافة.

رابعاً: الدقة في استخدام المصطلحات العلمية والرموز.

خامساً: تحرى الدقة في معرفة دلالة الألفاظ المستخدمة حتى لا تقع في براثن المترادفات اللغوية.

سادساً: اختيار الجملة تبعاً لمقام المعنى: فالاسمية للثبات، والجملة الفعلية للحركية وعدم اليقين.

سابعاً: الدقة في استعمال المؤكدات ودرجاتها ... مثل: (إن/ أن / نون التوكيد / قد / السين/ سوف / لام الابتداء......).

ثامناً: لغة المعجم اللفظى المناسب للفكرة المطروحة (فتكثر الألفاظ والمصطلحات الدينية مع الفكر الديني، وتكثر المصطلحات السياسية مع الفكر السياسى... وهكذا...).

أما إذا كان تسويق الفكرة شفوياً فعندئذ تصبح الجملة القصيرة وألفاظها الصريحة ضرورة لا بديل عنها، ويصبح تنوع مستوى الصوت وتنوع سرعة الإلقاء مع النبر من أبرز الوسائل اللغوية التأثيرية بالإضافة إلى تنوع وسائل النداء.

وفي حالة الإلقاء الشفوى يصبح المحاضر بإمكاناته أحد أبرز أساسيات الإنجاح

ولاسيما إن تحلى المحاضر بسلامة مخارجه للأصوات فضلاً عن القدرة على ضبط النفس واستيعاب مستجدات الأمور أثناء الإلقاء بلباقة، بالإضافة إلى حسن المظهر والتودد للمستمعين مع حسن الأداء التمثيلي أثناء الإلقاء.

والمتحدث المباشر في حاجة (لتسويق أفكاره) إلى تنوع أمثلته (تاريخ / واقع / تجارب خاصة / نصوص دينية / تجارب ذاتية ...) لأن هذه الأمثلة تمثل العمق التأثيرى في المتلقى.

وإذا كنا نبحث عن الوسائل الفنية لتسويق الأفكار عبر اللغة العربية، فيبقى السؤال الأساسي وهو: هل تمتلك لغتنا العربية مؤهلات العالمية؟ وهذا السؤال قديم، ويتجدد مع كل بعث حضارى، والإجابة الموجزة نجمعها من الأطر: الإحصائية والفنية والدينية.

أما الإجابة الإحصائية فتقول إن لغتنا العربية واحدة من بين (500 لغة) عالمية منطوقة ومكتوبة بينما يوجد في العالم ثلاثة آلاف لغة منطوقة فقط وبعضها بدأ استعارة الحروف اللاتينية. ثم إن لغتنا العربية واحدة (16 لغة) عالمية يزيد المتحدثون بها عن (50 مليون نسمة).

والإجابة الفنية تقول إنها أثرى لغة في العالم وتمتلك (11 مليون لفظة) في معاجمها وهى كافية لاستيعاب مستجدات الأمور وكافية لمزيد من الدقة اللغوية والدلالية، ثم أنها لغة لديها قدرة حميمة على تغذية لهجاتها واستيعاب هذه اللهجات بشكل غير مسبوق في الربط المركزى وتحجيم اللهجات المحلية وعدم استقلالها.

ومن الناحية الدينية فتتفرد لغتنا العربية بأنها جزء أساسي من الدين الإسلامى فهى لغة القرآن الذي لا تصح العبادة بدونه، ومن ثم فحيثما وجد الإسلام وجدت اللغة العربية، وهذا يفسر لنا قوة انتشار اللغة العربية في جميع أرجاء العالم، وهى تمتلك بالإسلام قوة الدفع المركزى.

أما على مستوى التسويق بين الناطقين بالعربية، فعلى أن أعترف من البداية -أن الصحافة قد أسست على مدى سنوات القرن العشرين المستوى الأول للعربية الفصيحة، وأن نعترف بمستوى نثري جديد يسمى بـــ(الأدب العاجل/أو الأسلوب الصحفي...)، وهو الذي يفهمه الجميع (نشرات الأخبار/ خطبة الجمعة...).

وللتسويق المحلى بين الناطقين بالعربية، فإننا نستحضر الملاحظات الثمانى كلها -السابقة - ثم نضيف إليها بعض العطور الأسلوبية، والمنبهات البديعية بدون افتعال لإبراز جماليات الصواغ اللغوى وإيقاعه المثير للحماس والانجذاب.

وعلى المستوى المحلى في تسويق الأفكار يصبح الحرص على تكثيف المعجم اللغوى للموضوع المطروح ضرورة من ضرورات التأثير قبل التوصيل، لأن المعجم سيخلق نوعاً من المعايشة للفكرة، ثم أنه سيمثل حصاراً فكرياً للمتلقى، ويمهد لإقناعه وعلى سبيل المثال:

- لو كان التسويق لفكرة دينية فإن المعجم اللفظى المكثف يستعير مفرداته من مادة دينية نحو (الحلال/ الحرام/ الشرع/ الزكاة/ الإيمان/ السماوى/ الروحى/ القرآنى...).

ولأن وسائل الإعلام المسوقة متنوعة (مقروءة/ مسموعة/ مرئية) فالأمر يتطلب لغة خطاب خاص لكل وسيلة إعلامية، لأن كل وسيلة تركز على خطاب حاسة بعينها، وهو أمر يتطلب تقدير استجابة الحواس تقديراً لغوياً، لأن الأسلوب المقروء غير الأسلوب المصاحب للصورة المرئية غير الأسلوب المسموع إذاعياً.

وكان الأدب العربي أسرع استجابة لخطاب الحواس، فجماليات الشعر العربي الجاهلي قامت على أساس الشفوية وتقدير حاسة السمع، فتحدد عمود الشعر العربي وأساسياته تبعاً للتعامل الشفوى، بينما اختلفت الصورة الشعرية عند العباسيين تبعاً لخاصية القراءة... ثم قدر الشعراء خاصية الإبصار فكانت القصيدة التشكيلية بشكولها البنائية والهندسية..."[1].

إن البحث عن مفردات (نظرية اتصال لغوى) أصبح ضرورة قومية وحضارية لاستيعاب متغيرات العصر، للمنافسة العلمية في تسويق الأفكار محلياً وعالمياً. وهذه الورقة مجـرد لبنة في حاجة إلى لبنات أخر بجهود عربية جمعية من أجل لغتنا وديننا ووجودنا.

---

(1) راجع كتاب (القصيدة التشكيلية في الشعر العربي) أ.د. محمد نجيب التلاوى، سلسلة دراسات نقديـة بالهيئة العامة للكتاب بمصر.

الرواية العربية في قطر

(تحليل وظائفي)

ست روايات هي رصيد الفن الروائي العربي في قطر، وقد كانت رواية "العبور إلى الحقيقة" لشعاع خليفة هي باكورة النتاج الروائي وقد كتبتها في سنة سبع وثمانين بعد التسعمئة والألف[1]. ومعنى ذلك أن الرواية هي آخر الأجناس الأدبية ظهوراً في قطر مما يثير استفهاماً عن السببية ثم أضافت (شعاع خليفة) روايتين هما "أحلام البحر القديمة" 1990م[2] ثم رواية "في انتظار الصافرة" 1993م[3].

وجاءت أختها (دلال خليفة) لتشارك بالريادة الإبداعية بعد أن احتجزت (شعاع) الأولية الإبداعية لنفسها... وبدأت (دلال) بروايتها (أسطورة الإنسان والبحيرة 1993م) ثم أضافت روايتها الثانية (أشجار البراري البعيدة 1994م) وأخيراً كتبت رواية (من البحار القديم إليك) في نهاية 1994م[4].

إذن منتوج الرواية العربية فى قطر استأثرت به الأختان (شعاع ودلال) لتعلنا الأولية والريادة النسائية لفن الرواية القطرية - الأختان (خليفة) تذكرانا بالأخوين (تيمور) محمد ومحمود. وبالأخوين (عبيد) شحاته وعيسى، وهم من رواد فن القصة العربية في مصر -. وتزداد علامة الاستفهام اتساعاً مع قلة عدد المبدعين في مجال الرواية العربية قطر.

والحقيقة قد اغنانا د. محمد كافود[5] في دراسته الرائدة عن تكرار الأسـباب إلا

(1) نشرت هذه الرواية سنة 1993م - مؤسسة دار العلوم - الدوحة - قطر.

(2) نشرت هذه الرواية سنة 1993م - مؤسسة دار العلوم - الدوحة - قطر.

(3) نشرت هذه الرواية سنة 1993م - مؤسسة دار العلوم - الدوحة - قطر.

(4) نشرت هذه الرواية سنة 1993م - مؤسسة دار العلوم - الدوحة - قطر.

(5) الأدب القطري الحديث، د. محمد عبد الرحيم كافود.

أنني أود الإشارة إلى جزئية خاصة بالإبداع الروائي الصعب المراس، فهو فن يحتاج إلى الموهبة والصنعة معاً... وأكثر رواد الرواية العربية قد بدأوا بالقصة القصيرة ثم بالرواية والأمثلة عديدة ... ولكي نجتذب كتّاب القصة القصيرة لكتابة الرواية لابد من هذه اللقاءات التي بدأ يعنى بها نادى الجسرة للتعريف بفن الرواية وبأسراره الإبداعية وبكيفية توظيف الثقافة والموهبة والخيال المركب.. ولن يتأتى هذا إلا من خلال لقاءات بين الكتاب والنقاد؛ لأن الأمر لو كان أمر قراءة وإطلاع لبدأ (طه حسين) من المستوى الذي وصل إليه (كافكا)... ولبدأ صلاح عبد الصبور من مستوى (إليوت).

وفي بداية هذه الدراسة ليسمح لي القارئ أن أتجاوز العرض الوصفي للروايات العربية في قطر، لأن الاتجاه الوصفي يمثل - في تقديري - تحركاً نقدياً أفقياً، ويقتصر على عرض أحادي ليتعادل المضمون الروائي أيديولوجياً أو واقعياً مع هوى الناقد. وهو أمر يجوهر المضمون كغاية نقدية ستفصل فصلا تعسفيا بين الشكل والمضمون. وهو شرك نقدي تجاوزه النقد القيم والحديث على حد سواء.

وبقدر ابتعادي عن الطريقة الوصفية سأبتعد عن التشييء النظري لإنقاذ القارئ والروايات من وطأة التجريد النقدي أو حتى الإحصاء الأسلوبي الذي قد يحول دفء السيولة الإبداعية إلى محض فرضية بحثية تذوب معها حرارة الرؤية الفنية.

إذن فالتحليل الوظائفي هو سبيلي المنهجي للاقتراب من الرواية العربية في قطر. وذلك لأن أكثر الروايات ذات بناء تقليدي... ثم إن التحليل الوظائفي سيقربنا من كيفية فهم أداء النص الروائي - بآلياته الفنية - لوظيفته الجمالية والفكرية، وسيساعدنا على اكتشاف الشكول الفنية ومدى فاعليتها في آداء وظيفتها الجمالية.. وحجم تناسبها مع الفكرة الروائية لنرصد النشأة والتطور في الطور الإبداعي الأول للرواية القطرية.

ويمكننا أن نقسم المنتوج الروائي في قطر إلى مستويين وليس إلى مرحلتين... أما المستوى الأول فتحتجزه (شعاع خليفة) لسبقها الإبداعي وتواضعها الفني، والمستوى الآخر تسكنه روايات (دلال خليفة) وهى روائية متميزة ومتمكنة من أدواتها الفنية. ومن ثم سيتوجه المسار البحثي في خطين متوازيين بسبب التزامن الإبداعي المتوحد للأختين

(خليفة)، لنخلص من المستويين إلى بعض السمات العامة المشتركة التي قد تؤصل للملامح الفنية للرواية القطرية في طورها الإبداعي الأول الذي جاء نسائياً محضاً.

شعاع والمستوى الروائي الأول:

إن القارئ للروايات الثلاث لشعاع خليفة يشعر برغبة جادة فى التأريخ للمجتمع القطري، ورصد لعاداته في فترة التحول من الصيد إلى النفط، ولذلك استمدت موضوعات رواياتها من مواقف اجتماعية وحضارية مرتبطة بحركية التحول الحضاري المعاصر للمجتمع القطري ووصل الحماس معه حد اقتباس الصور المرآتية التسجيلية... والأرقام التوثيقية للتأريخ...

وفى الرواية الأولى (العبور إلى الحقيقة) تتناول قضية التربية وآثارها على تعميق البعد الإيماني... وكان (د. سيف) قد حمل شكه في الوجود الإلهي معه إلى أمريكا... وعاد به من أمريكا إلى قطر بعد فواصل حوارية مسطحة لم تعبر عن عمق القضية... ولما عاد إلى قطر رفض الاستجابة لأعمال الجهاد والخير وانحرف وراء الإغراء بالبريق المالي الذي أستُدرج إليه حتى كان العقاب بحادثة سيارة أفقدته البصر... وبعمق التفكير في مأساته ومراجعته لنفسه اكتشف بصيرته، ثم أنعم الله عليه باستعادة البصر.

وفى الرواية الثانية (أحلام البحر القديمة) تحرص (شعاع) على تصوير الصراع بين الأصالة والتاريخ من ناحية وبريق المال والغنى من ناحية أخرى... وكان تصويرها لهذا الصراع في فترتي الصيد ثم النفط.. وكانت أسرة (حمد) ممثلة لهذا الصراع عبر النقلة الحضارية، فـ (حمد) الصياد المغامر متمسك بالبحر والتراث... وزوجته (لولوه) تحلم بالمال والغنى وتجاوز طبقتها الفقيرة.. ورأت في تزويج إبنتها (شيخه) من غني مزواج الطريق إلى الثراء.. لكن جشعها تسبب في تطليق إبنتها. ولما انتقلت الأسرة إلى الدوحة.. قامت الأختان (شيخه ونوره) حالمة بإحياء التراث والحفاظ كليه كأبيها.. وبتنازلات متبادلة استطاعتا تحقيق الثراء وتحقيق رغبة الحفاظ على التراث والعادات في (بيت المحار)، وفي عهد النفط تحققت أحلام البحر القديمة.

وفي روايتها الثالثة (في انتظار الصافرة) تحرص شعاع على تقديم صورة

تفصيلية عن المجتمع البدوي وممارساته اليومية وصيد الصقور... ثم تنتقل بالأحداث مع البطل (جفال) إلى الدوحة لترصد الحركية الوظيفية داخل شركة البترول القطرية.. ولذلك تشعر بأن تسجيل عادات وتقاليد مجتمع البحر والمجتمع البدوي كان غاية مقصودة وهدفاً بائناً عند (شعاع).

وقد غلب حماسها فنها، فخرجت بالمسار الروائي إلى لغة إدراكية زادت فيها حدود المرجعية الواقعية التسجيلية ولاسيما للعادات والتقاليد والمجتمع القطري القديم الذي استأثر بحبها وولعها. ففي رواية (أحلام البحر القديمة) تنقل لنا صورة تفصيلية لمجتمع البحر القديم وممارساته، وتصف لنا مراسم الخطبة والزواج، وتسجل الأغاني الشعبية، لكن حماس الوصف يفتر عندما تنتقل الأسرة إلى الدوحة فلا تشعر بهذه المدينة ولا حتى بأسماء مناطقها أو شوارعها... فاختفت ملامح المكان...

والأمر نفسه في رواية (في انتظار الصافرة) فقد أجادت في وصف البيئة البدوية واستمرت مع طفولة وصبى (جفال) لترسم ملامح البيئة.. وعندما انتقل (جفال ليعمل في (الدوحة) لخمس وعشرين سنة أشعرتنا بأنه حبيس لمكتبه وبيته.. وغابت ملامح المكان... ولما حدثت المصالحة بين (جفال) وأبيه.. عاد إلى الشمال فعادت له روحه وقال جفال: ".. إن وطني الحقيقي هنا في الشمال بين أهلي وعشيرتي لم تكن تلك الأوقات التي عشتها في أروقة المكاتب سعيدة كما توهمت.." [1].

وفي رواية (العبور إلى الحقيقة) تستثمر (شعاع) السنوات الخمس التي قضاها (د. سيف) مع جدته في البادية لتزيدنا وصفاً عن (الخور) قبل النفط.. بينما غابت ملامح المكان في الدوحة وفي أمريكا على الرغم من طول إقامة (البطل) فيها...

وقد بلغ حماسها لتسجيل العادات والتقاليد حد الخروج بالسرد الروائي إلى حدود الاستطراد لاستزراع تسجيلي لعادة من لعادات... في رواية (في انتظار الصافرة) استزرعت انتشار عادة الحسد والمبالغات في تصديقها ووسائل مقاومتها، وجعلت (شريفة) تشارك جدتها في طقوس مقاومة الحسد... وإذا اقتنعنا بممارسات الجدة فلا نقتنع

---

(1) في انتظار الصافرة - ص228.

بحماسات (شريفة) المتعلمة.. كما أننا لا نقتنع بإقلاعها المفاجئ عن طقوس مقاومة الحسد فور إعلان خِطْبتها...

وغاية التسجيل للعادات والتقاليد رائعة، لكن الخروج بالسرد الروائي إلى استطرادات وإلى حدود الحماسات الخطابية بل والتاريخ المباشر بدون عضونة فنية بالمسار الروائي... أمور أساءت إلى البناء الفني لروايتها، ففي روايتها (أحلام البحر القديمة) تخرج بالمسار الروائي إلى استطرادات توثيقية لتأثر قطر بالحرب العالمية الثانية فتقول: "وكانت قطر أشد الدول الخليجية تأثراً بسبب نقص المياه فحدث تقلص هائل فى عدد سكانها ووصل إلى عشرة آلاف نسمة فقط... وحدثت وفيات وهاجر عدد كبير من القطرين إلى بعض الدول الخليجية وإلى إيران والهند وشرق إفريقيا"[1].

وفي الرواية نفسها تستزرع عنفة حديثاً مباشراً عن حرب الخليج.. ولا صلة له بالمسار الروائي فتؤرخ بأنه "في الثاني من أغسطس من عام 190م استيقظ أهل الخليج على خبر مفزع وهو الغزو العراقي على الكويت... ولم يكن الغزو على الجزء العزيز فقط بل كان يهدد الدول الخليجية الست......" [2] بل وناقشت أسباب الغزو "لقد زعموا أن سبب الغزو هو توزيع الثروات النفطية بالعدل والتساوي بين أفراد المنطقة.. ويرد حمد عليها بأن الذى يرى الأعداد الهائلة من النازحين من الكويت يعرف أن هناك توزيعاً عادلاً للثروات......" [3].

وفي رواية (في انتظار الصافرة) تؤرخ لشركة (شل) ثم شركة البترول القطرية فتذكر لن انص المرسوم الأميرى عام 1980م والذي يقضي بدمج فرعي المؤسسة البري والبحري لتنظيمها من قبل المسئولين، وتخفيض عدد الموظفين نتيجة دمج الوظائف وإلغاء بعضها.." [4].

(1) أحلام البحر القديمة – ص28.

(2) أحلام البحر القديمة – ص179.

(3) أحلام البحر القديمة – ص180 – 181.

(4) في انتظار الصافرة – ص153.

إن محاولات (شعاع) وحماسها لينكرنا بمحاولات (جورجي زيدان) التأريخية عندما كان يستزرع فيها قصة عاطفية تخفف وطأة السرد التاريخي، لكن محاولات (شعاع) أكثر فنية من محاولات (جورجي زيدان) على الرغم من تعثرها في استخدام بعض آليات السرد الروائي.

وتأتي نهايات الروايات الثلاث لتشعرنا بحجم القبضة الالتزامية التي تنتصر للأصالة والعادات والتقاليد والبعد الأخلاقي... ولذلك كانت النهايات وردية من النوع الأول(*) الذي يرضي فضول القارئ ويتوّج الخير فعلاً..".

وفي رواية (العبور إلى الحقيقة) تأتي ترجمة مباشرة للآية القرآنية التي صدرت بها روايتها "الله نور السموات والأرض..." إلى قوله تعالى: "يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس. والله بكل شيء عليم"[1].. ويأتي (سيف) ليتشكك في إيمانه ثم يفقد بصره.. وبالمراجعة والتفكير يسترد بصيرته ثم يسترد بصره... و(شعاع) أصرت مع هذه النهاية على امتصاص العظات والعبر بشكل خطابي.. وضمنت الرواية أدعية... وكانت الرواية في غنى عنها.

وفي رواية (أحلام البحر القديمة) تتحقق الامال فتقيم (نوره) (بيت المحار) لحفظ التراث.. وتأتي (شيخه) لتستثمره بطريقة تجارية وتحققان معاً أحلام البحر القديمة في الغنى والثراء وحفظ التراث في ظل اليُسر النفطي.

ورواية (في انتظار الصافرة) تُتوّج وحدة (جفال) بزواجه من المحبوبة (شريعة) ثم بالمصاحبة مع الأب والعودة إلى دفء الأسرة.

وجاءت الروايات الثلاث في بناء تقليدي مثلثي (بداية، عقده، نهاية) والبداية لابد أن تنطلق من (الفصل الصفر) الذي يضيء جنبات الرواية في وقت مبكر حيث نتعرف على الزمان والمكان والشخوص بل وفكرة الرواية وموضوع الصراع الأمر الذي يشير

(*) هناك لنوع الثاني حيث النهاية الواقعية تبعاً لمسار الأحداث الروائية. وهناك النوع الثالث الذي يكتفي بلحظة التنوير وهناك النوع الرابع الذي يتأبى على أي نهاية لغاية فنية أو فلسفية.

(1) الآية 35 - سورة النور - وردت الآية الكريمة ص4 من رواية (العبور إلى الحقيقة).

إلى تهتك عنصر التشويق في وقت مبكر.. كما نجد في رواية (أحلام البحر القديمة) فنتعرف على أسرة (حمد) ومرضه وأفراد أسرته والصراع بينه وبين زوجته (لولوه) ورغبتها في تزويج إبنتها (شيخه) من رجل ثري (سالم أبو فالح) فضلاً عن معلومات تفصيلية عن البيئة البحرية والممارسات اليومية.

والفصل الصفر في رواية (في انتظار الصافرة) يرسم الزمان والمكان ويعرفنا بالشخصيات القلقة المنتظرة للصافرة وإنهاء خدماتها (فرانك / يوسف / جفال..).

والفصل الصفر في رواية (العبور إلى الحقيقة) يقدم لنا فكرة العمل ومشكلة (سيف) الفاقد للبصر.. المنتظر لجراحة الأمل الأخير لاسترداد بصره..

وجاء الصراع الروائي ضعيفاً في الروايات الثلاث إما لأن الشخصية بضعفها قد عكست ضعفاً متوقعاً على طرفي الصراع... أو لأن (شعاع) لم تتعمق المواقف ولم تُباعد بين الضديات الثنائية بالقدر الواجب لإزكاء الصراع فاكتفت بمعالجات سطحية كما نجد في روايتها الأولى (العبور إلى الحقيقة) فـ(سيف) البطل امتلأ شكاً ولم يُصلِّ.. وحمل شكه معه من قطر إلى أمريكا إلى قطر دونما تعمق حواري أو عمق فكري... بل إن تركيز (شعاع) على رصد ممارساته الحياتية في أمريكا قد همّش الفكرة الرئيسية للرواية ولم نشعر بحجم القضية الإيمانية التي تؤرقه اللهم إلاّ عندما يدير حواراً سطحياً مع شخصيات عامة... ونشعر مع ممارساته الحياتية بمفارقة غير مقبولة تتعارض مع طرح التشكك الإيماني.. فسيف الذي يشك في وجود الله ولم يصل قط يستغني عن الزنا بالزواج في أمريكا... فكل امرأة تعجبه يطلبها للزواج حتى أصبح مثار سخرية من الأصدقاء بعد زواجه من (إيما) ثم نقده إلى (فيونا)... وكأنه لم يقتنع من الإسلام إلا بتحريم الزنا فقط!

وأما ضعف الشخصيات فقد انعكس على صراع رواية (أحلام البحر القديمة) إذ أن الصراع كان بين زوج وزوجته ثم انتقل بالحجم نفسه إلى صراع بين أختين... وصلة القربى هنا جاءت على نقيض فاعليتها في المسرحيات التراجيدية القديمة.. فلم تعمّق الصراع وإنما أضعفت الصراع بسبب التنازلات بين الزوج وزوجته.. ثم بين الأخت وأختها فالزوج يتنازل عن رأيه ويوافق على تزويج

ابنته ليرضى زوجته والأختان تتبادلان فتحققت المصالحة وجاء الصراع أنثوياً ناعماً.

أما المعالجة الرومانسية والمبالغات فلم تقنعنا بعقدة رواية (في انتظار الصافرة) فـ(جفال) يترك الأهل غاضباً لسبب صبياني.. وانقطع عن الأهل في الشمال واستقر في (الدوحة) لأكثر من عشرين عاماً... ثم عاد ليحسن الوالد استقباله وعندما عاد لم يتعرف على إخوته وأفراد قبيلته وكأن الشمال بعيد عن الدوحة بمئات الأميال؟ وكأن أهل الشمال من قبيلته وأسرته لم يروا الدوحة.. ولم يقابل أحداً ولو بالصدفة لمدة عشرين عاماً... فضلاً عن علاقة الحب الرومانسي الذي تعثّر بين (جفال) و(شريفة).. ولما رُفض جفال عاود المحاولة بعد سنوات فتحقق له ما أراد..

ولأن البناء الفني للروايات الثلاث جاء تقليدياً.. فكان من الطبيعي أن يسيطر الراوي (من النوع الأول) وهو العارف بكل شيء... وسيطرة الراوي العارف بكل شيء قد حجّمت الرواية العالمية حتى مطلع القرن عندما ثار الروائيون والنقاد على هذا الراوي وطالب (فلوبير) ومن بعده (هنري جيمس) بالتخفف من وجود هذا الراوي.. فكانت بداية الانطلاق الفني لتشكيلات روائية عديدة...

والراوي العارف بكل شيء في روايات (شعاع خليفة) قد ناسب رواية واحدة فقط.. وهي رواية (أحلام البحر القديمة) لأن الراوي العارف بكل شيء ترك بين شخصيات محورية (حمد، لولوه، نوره، وشيخه) فتوزعت الأضواء وجاء تعبير الراوي عن الشخصيات بـ(هو) مناسباً إلى حد بعيد لأن (هو) جعلتنا (المروى عليه) في الخارج لنرقب التحرك والتبدل الظاهري لمتغيرات المجتمع القطري.

أما وجود الراوي العارف بكل شيء في روايتي (في انتظار الصافرة) و(العبور إلى الحقيقة) فلم يتناسب مع طريقة الاسترجاع والتذكر التي قُدّمت بها الروايتان.. لأن وجود الراوي يجعلنا نرقب الشخصية المحورية من الخارج... أما لو استخدمت (شعاع) (الأنا السردية) فكنا سنسبر غور الشخصية المحورية ونقترب من الدفء الشعوري ونتعمق داخل الشخصية وخارجها. ولاسيما وأن (سيف) في رواية (العبور إلى الحقيقة)

يمثل خطاً رئيسياً يخترق البناء الروائي من البداية إلى النهاية بينما تتفرع منه الشخصيات الأخرى فى ضعف، وتنتمي إليه بقوة.. لأنه استأثر بمركزية الأحداث الروائية على طريقة الشكل السيَرى...

وكان استخدام (النا السردية) مناسباً أيضاً لاستكناه عمق شخصية (جفال) فى رواية (في انتظار الصافرة).. إلا أن النصف الثاني من الرواية قد وزع الراوي الأضواء توزيعاً تبادلياً بين (شريفة) و(جفال) حتى تم الزواج بينهما، وتوج الراوى جهوده بمصالحة (جفال) لأهله في الشمال.

أما السرد الروائي فقد اهتز بسلبيات عديدة وإيجابية واحدة، وهذه الإيجابية تتمثل فى استعانتها بالضفيرة السردية وبدأت تنفيذها على استحياء في رواية (أحلام البحر القديمة) عندما ربطت بين (حمد) المقعد في المنزل لمرضه... وبين السفينة القديمة على الشط[1]. ثم عاودت استخدام الضفيرة السردية على نطاق أوسع في رواية (في انتظار الصافرة) بين (جفال) البطل... وبين (صقره) الوحيد فوازنت بينهما وأسقطت في وصف كل منهما على الآخر... إلاّ أنها آثرت أن تبدد بعض جمال هذه الضفيرة عندما أصرّت على الشرح والتفصيل في نهاية الرواية عندما أخذ (جفال) الصقر "مسح على رأسه ليطمئنه وقال لــه: ها أنت تعود إلى أقاربك بعد أن أمضيت وقتاً طويلاً بمفردك في ذلك البيت الذي سنغادره الآن... وما أنا وأنت إلا غريبان فيه"[2].

أما السلبيات السردية فتبدأ بحرص (شعاع) على التقدم لكل وحدة سردية لإعلان الفارق بين المنولوج والحوار الخارجي بشكل مباشر جداً.. كقولها: (.. أخذ يتساءل في نفسه قائلاً..." [3] ومثل ".. وعاد يحدث نفسه قائلاً..." [4] أو قولها: "كانت الممرضة تنظر إليه بشفقة وعطف قائلة في نفسها: ما أقسى الأيام.." [5]. وكان من المفترض أن ينساب

(1) راجع (أحلام البحر القديمة) ص74 – 75.

(2) في انتظار الصافرة – ص239.

(3) العبور إلى الحقيقة – ص8.

(4) العبور إلى الحقيقة – ص13.

(5) العبور إلى الحقيقة – ص7.

السرد وينتقل ضمناً بدون هذه المقدمات. وقد تخففت منها - إلى حد ما - في روايتها الأخيرة.

ومن السلبيات السردية حرصها على تسديد الفراغات بين الوحدات السردية جميعها... ومن المفترض فنياً ألا يسدد الروائي ما بين الوحدات السردية إلا إذا رأى ضرورة للتهميش الدلالي. لكن (شعاع) سددت كل الفراغات الأمر الذي ألجأها بالتبعية إلى لغة تقريرة، وجعلت المتلقي (المروى عليه) في حالة من التلقي السلبي عندما تولت عنه كل شيء.. ووصل الأمر إلى حد قيامها حتى بتفسير الأحلام الاستشراقية البسيطة المنال مثل ما رآه (سيف) عندما "تراءت له في منامه وكأن السماء أمطرت فامتلأ المكان بمياه.. ذات بريق وذات شفافية... لقد كانت المياه كأنهار من نور... ولا تشبه الأنهار أو البحار التي رآها"[1].

ثم عاد لتفسر هذه الرؤيا عندما نام (سيف) ليلة إجراء العملية وتمنى أن يكرمه ربه برؤيا تبشره بنجاح العملية، وعودة البصر كالرؤيا الجميلة التي رأى فيها تلك المياه الصافية والتي بشّرته بتفتيح بصيرته ودخول الإيمان إلى قلبه.."[2].

و(شعاع) قد لجأت إلى فترات زمنية طويلة لرواياتها لتتمكن من رصد التحولات الحضارية والتغيرات الاجتماعية في المجتمع القطري، لكنها لم تحسن السيطرة على هذا الامتداد الزمني فلجأت إلى قفزات سردية غير مرشدة فنياً... ولم تتمكن من السيطرة على الامتداد الزمني، وعلى الرغم من الاعتماد على فعل التذكر في روايتي (الطريق إلى الحقيقة) و(في انتظار الصافرة) إلا أن التذكر جاء بزمن واقعي منطقي... بل ومنحت فصولها عنوانات قصدية مميزة يشعرنا بفارق فني بين فعل التذكر وبين الاكتفاء بالعرض من الخارج...

وأخيراً فإن مفهوم البساطة في اللغة الروائية لايعني غيبة الصوغ الجميل والدقيق، لأن الرواية فن أدبي أداته الكلمة وقوامه الجمال... ولقد غاب الجمال الأسلوبي

(1) العبور إلى الحقيقة - ص130.

(2) العبور إلى الحقيقة - ص139.

من روايات (شعاع) كما غابت بعض الأساسيات النحوية بشكل يزيد عن حجم الأخطاء المطبيعة... لكن مثل هذه الثغرات مع المحاولات الأولى من الأمور المتوقعة فلابد مع الأوليات من عثرات ووهاد ستسددها المحاولات القادمة بعد أن اكتسبت شعاع برواياتها الثلاث الأخيرة خبرة إبداعية قرّبتها وموهبتها من بعض أسرار الصنعة الروائية.

دلال والمستوى الروائي الأخير:

تأتى (دلال خليفة) لتمثل برواياتها الثلاث نقلة نوعية متميزة للرواية القطرية، وأعتقد أنها احتجزت الريادة لسنوات قادمة... ومصدر تميز (دلال) أن رواياتها الثلاث تناولت موضوعات متباينة أشد التباين، وبشكول فنية متنوعة أفضل تنوع.

وروايتها الأولى (أسطورة الإنسان والبحيرة)[1] تعتمد على توظيف جيد لأسطورة (نارسيس) وترصد بها علاقة الحاكم بالمحكوم في ظل النوازع البشرية المتباينة بين وهم الذات.. وغضب الآخر.

وفي روايتها الثانية (أشجار البراري البعيدة) [2] تناولت ثغرات قضية التنشئة والتربية المثقلة بعادات وتقاليد وقيم لا تنسجم مع الممارسات المعتمدة على التذكر والاسترجاع في شكل دائرى كانت لحظة البداية هى نفسها لحظة النهاية. أما الرواية الثالثة والأخيرة – حتى الآن[*] – فهي رواية (من البحار القديم إليك) وتناولت فيها قضية السلام العربي الإسرائيلي بشكل رامز... وتشكلت الرواية بمزيج ناجح بين اليوميات والرسالة...

إذن فنحن أمام روائية تتمتع بقوة مخيلة إدراكية... تعيد ترتيب المعطيات البيئية الواقعية، وتؤلف بينهما في علاقات فنية جديدة... وشكول روائية مستحدثة وعلى الرغم من زيادة حجم المرجعية الواقعية التي قربت الرمز من صراحة الاستبدال المباشر مع المرموز إليه.. إلا أن (دلال) نجحت في أن تقيم تناسباً مقصوداً بين الصورة الروائية

---

(1) أسطورة الإنسان والبحيرة – دلال خليفة – صدرت عام 1993م.

(2) أشجار البرارى البعيدة – دلال خليفة – صدرت عام 1994م.

(*) أعني حتى منتصف عام 1996م.

المتخيلة... والبعد الالتزامى المقصود مما أحدث انسجاماً لدى المتلقي.. وهو انسجام ناتج عن إدراك المتلائم.. ووقع المتجانس في النفس بين فكرة العمل وشكله الفني.

برواية (أسطورة الإنسان والبحيرة) تنضم (دلال خليفة) إلى زمرة الروائيين المتميزين الذين استعانوا بالتوظيف الأسطوري.. وتوظيف التراث الشعبي وأذكر منهم الطاهر وطار الجزائري في روايته (الحوات القصر) وطه حسين في (أحلام شهر زاد) وعبده جبير في (ثلاثية سبيل الشخص) ومؤنس الرزاز الأردني في (متاهة الأعراب في ناطحات السحاب)... وهي مجرد نماذج لأعمال عربية كثيرة في هذا المجال...

ومصدر تميز (دلال) أنها اعتمدت على بناء تقليدي ناجح ناسب فكرة الأسطورة ذات البناء المثلثي التقليدي.. وتحركت (دلال) بسردها بين مستويات عديدة وعلى الرغم من محورية (الملك المختار) إلا أنه لم يستأثر بالأضواء السردية، لأن الرواية وزعت الأضواء على شخصيات الرواية (دريد، هيثم، آدم، عمرو، صالح الحداد، هند، سلمى، المستشار السابق...) مما يدل على أنها لا تتناول سيرة لمختار قدر ما تعرض لقضيتها بزوايا نظر متباينة تعكس الصراع بين وهم الذات وغضب الآخر متجسداً ذلك في أبرز مظاهر الحياة في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وهو الموضوع الأثير لدى كتاب الرواية العربية في فترة مابعد الاستقلال..

والرواية تنطلق - عن عمد - من ضبابية زمنية "في أحد أيام الربيع بشارع السدر..."[1] وذلك ليتسع الحيز الروائى لمزج الواقع بالخيال... إلا أن الرواية لم تتوغل في الفنتازيا إلا بالقدر الذي ساعد على توظيف الفكرة لأبعاد واقعية.

والبحيرة الكائنة في هذه المملكة من ينظر إليها تتشكل صورته في شكل طائر أو حيوان يعبر بصورته عن أهم صفاته وعن ملامح شخصيته... ومختار طالب العلم لم يعتقد فيما يسمعه عن البحيرة... حتى قادته الصدفة إليها.. فلما نظر في نصحه (عمرو) بألا يشغل نفسه بهذا الأمر.... لكن الوهم تمكن من مختار.. فهو الأسد يعني أنه الأقوى.. والأسد هو الملك.. وتخيل نفسه الملك.. وجمع الكتب التي تتحدث عن الملوك.. وبدأ

(1) أسطورة الإنسان والبحيرة - ص5.

التفكير في الإطاحة بالملك ليحتل مكانه فاستدرج أصدقاءه ماعدا (عمرو) واستقطب عدداً آخر... وخطط.. ودبّر.. ونفّذ.. وقتل الملك وأصبح هو الملك.

تحول الوهم إلى حقيقة.. فبالغ في مظاهر المُلك والتجبر.. وأرهق الرعية بالضرائب ومنع الجراية عن الفقراء.. واستشعر بضيق الناس منه.. وتخلص من رفاقه.. وأبقى على (عمرو) وهو رمز لضميره الذي يؤنبه ويذكره بأخطائه.. وكان دائم التردد عليه في السجن.. وقال عمر لمختار "إنك تحب أن تسمع ما أقول، وتريد أن تسمعه لأنه العقاب الذي يسُرّك أن تتلقّاه نظير ما ترتكب من آثام.. إنني ضميرك الذي تسجنه منذ سنوات.. لماذا لا تطلق سراح ضميرك وتطلق سراحي معه.." [1]. لقد كان (عمرو) رمزاً لضمير يقظ داخل نفس شريرة أشبعها الوهم ظلماً ونرجسية.

زاد قلق الملك مختار.. فذهب يستطلع صورته في البحيرة فإذا به يرى حيّة فعاد وقد غلبه الغضب.. حتى اهتدى إلى فكرة ردم البحيرة حتى يتغلب على غضبه وحزنه وضيقه بصورته الأخيرة.. فمهّد للردم.. بأن أرضى شعبه وخفف الضرائب وأعاد الجراية.. ثم خطب فيهم وحمّسهم للردم فاستجاب كثيرون وغضب آخرون وقال عمرو لمختار: "متى ردمت تلك البحيرة فمعنى ذلك أن ردمت تراثنا ورمزنا.. لقد ردمتنا جميعاً أيها المتهور.. البلد كله أصبح (مختار).. بل الدنيا كلها أصبحت (مختار).." [2].

وأثناء ردم البحيرة "امتلأ سطحها بصور أعداد هائلة من حيوان واحد لم يلاحظه الناس. ولم يروا أذنيه الطويلتين على سطح البحيرة التي تماوجت مياهها بين سيقان الناس المتراكضة" [3].

إلا أن الملك لم يردم البحيرة من أذهان الناس، ولذلك بقى الوهم الذاتي وتفجر غضب الآخر حتىٰ يومنا هذا – كما تذكر الأسطورة –.

وحافظت (دلال) على سمة الاستمرارية للأسطورة فلم تحدد نهاية بعينها وعلى

(1) أسطورة الإنسان والبحيرة – ص143 – 144.
(2) أسطورة الإنسان والبحيرة – ص210 – 211.
(3) أسطورة الإنسان والبحيرة – ص213.

الرغم من ترقب ثورة (صالح الحداد) ضد ظلم الملك مختار.. إلا أننا لا نعرف شيئاً عن هذه الثورة ولم نعرف هل جاء يوم التنظيف المحدد أم لا؟ إن ثورة (صالح الحداد) تعبير عن حلقات متواصلة لسلسلة الغضب المتواجدة كرد فعل طبيعي في مواجهة وهم الذات وطموحاتها النرجسية.. والتي رفعت (مختار) عن غير استعداد ليعتلي العرش فيفسد ويظلم، لأنه لم يستعد لهذا الأمر الذي تشبثت به ليعلن الوهم حقيقة بفعل القبضة السلطوية.

وإذا كانت هذه النهاية المفتوحة قد حرصت على قوام البعد الأسطوري، فإن شخصية مختار الملك جاءت لتمثل صورة للبطولة الشعبية والأسطورية و"البطولة – هنا – صفة خلقية، وليست فعلاً واحداً، وهذه الصفة الخلقية نشأت من وهم ذاتي، ثم استقوت على الذات وجذبتها في اتجاهها.. وأصبحت قوة تجذب البطل على الرغم منه.." [1] ولذلك كان الصراع الداخلي لمختار بين صورته في البحيرة.. وتقريع عمرو له.

وشخصية (مختار) امتاحت قيمة أخرى من البطل الأسطوري تتمثل في الامتلاء بالتفاؤل والثقة مهما اشتدت الصعاب لصلته بالقوى الكونية التي ستحقق الطموحات، وكانت البحيرة ممثلة لهذه القوى الكونية هنا.

وجاءت الشخصيات الأخرى ممثلة لمواقع وظيفية أكثر من تمثيلها لخصوصية ذاتية فـ (هيثم ودريد وآدم) أصدقاء. وتخلص منهم.. و(صالح الحداد) والمحاولات التي سبقته نموذج للغضب الكائن ضد الوهم الحقيقية، والحقيقة الوهم مجسدة في مختار بينما استقل (عمرو) ولذلك لم يقتله.. ولم يفكر في التخلص منه على الرغم من أنه يخشاه لكنه يستمع إليه.. ويحافظ عليه، وانفراد المستشار القديم برمز نفاق السلطة وتضليلها.

وفي روايتها الثانية (أشجار البراري البعيدة) تنقلنا إلى موضوع آخر يتصل بالتنشئة والتربية.. وبطلة هذه الرواية (نورة) تأخذ فرصة الأنا السردية فننتقل معها إلى الأعماق ونرى الشخصية من الخارج والداخل معاً، وهي هنا تتدارك ما أخفقت فيه (شعاع) في روايتها (العبور إلى الحقيقة).

وتمتاز الرواية بميزة أخرى فهي تحاول أن تشكل الزمن الروائي تشكيلاً جديداً

(1) البطل في الأدب والأساطير - د. شكري عياد.

فهو زمن فني لساعة واحدة تتمدد حتى تستعرض رحلة التنشئة بسلبياتها وإيجابياتها فتدور الأحداث على محيط دائرة كاملة لتصل بالنهاية إلى نقطة البداية، وتعاود تذكيرنا بأزمتها وخياراتها في الاستجابة لطرقات الزوج أو الاطمئنان إلى الكمبيوتر.

فالزوج (خالد) بطرق الباب الذي غلقته.. وهى تبدأ رحلة التذكر والاسترجاع تحت هذه الوطأة الانفعالية الذاتية ومطاردة الزوج بطرقاته المتتابعة. وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا على طريقة الاسترجاع والتذكر فنلتقي بتقطع سردي أو بسرعات سردية متفاوتة أو يأتي دفعة شعورية واحدة تتأبى على التقسيم والترقيم والعَنْوَنَة إلا أننا لم نقع إلا على سرد استرجاعي منظم لفصول مرقمة مُعَنْوَنَة.. وهي تذكرنا برواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان التي جسد فيها أحداثاً طويلة في حي (الكيت كات) القاهري خلال حلم شتاء ممطر، لكن (أصلان) تأثر سرده بهذا الحلم تبعاً لنقرات حبات المطر التي تتسارع فتؤثر على السرد.. وتهدأ فيهدأ السرد.. فاستجاب للمؤثر الخارجي على الرغم من أنه حلم.. و(دلال) هنا لم تستجب للمؤثر الذي فجّر الذكريات في ساعة يقظة فجاء السرد منطقياً متسلسلاً في عشرين لوحة مرقمة معنونة مع تشويق في آخر كل لوحة ليربطنا باللوحة السردية التالية، وهو أمر لايتناسب مع نبضات الاندفاع والحالة النفسية التي فجرت التذكر والتى لم تشعر بها إلا في نهاية الرواية.. لأنها احتفظت بها كمفاجأة تحقق بها قدراً من التشويق عندما أخفت علينا دوافع الانفعال.. فتركت الفعل وجسدت رد الفعل المفجر للأحداث الروائية بتفصيلاتها.

وتبدأ نورة تذكرة مذ كانت جامعية تمني نفسها بالدراسات العليا.. وهي عاشقة لعالم الأرقام ومغلبة للمنطق على العاطفة بغير حدود.. تضيق بكتابة الإنشاء وبأقوال الشعراء ولما أرادت أن تعيش طفولتها مع خالتها عن غير قصد.. وعندما شَكَتْ من ضرب ملعمتها فقابلت خالتها الشكوى بعدم اهتمام وقالت لنورة: "المدرسات لايفعلن شيئاً بدون سبب يا نورة"[1].. وتقول نورة: "وقتها اقتنعت أنني ارتكبت ذنباً كبيراً وظلت أتحمل كل أخطاء الناس وآلامهم، وكأنني المسئولة عن كل شيء"[2].

(1) أشجار البراري البعيدة – ص168.

(2) أشجار البراري البعيدة – ص167.

واقتنعت نورة بدور المرأة القوية الذي لايتناسب مع أنوثتها وأمومتها.. لكنها أدته حتى أن زوجها (خالد) اعتمد عليها في عمله.. ورفضت زواجها من (درنالد).. ستكون فضيحة، وإن وافق والدي الحنون فإنه سيفعل على مضض وهو يواري وجهه من الناس.. وقد لا يحتمل الفضيحة.. وهذا ما جعلني أقاوم عاطفتي وأتخلى عن (درنالد).. هناك خطوط غامضة ترتسم أمامنا بتحد سافر مذل وكثيراً ما تنتصر علينا.." [1].

وكان حبها للأرقام واستبعادها للعاطفة قد شكّلها كشجرة برية بزوائد وحشية "تشكل جزعها من زمن بعيد، فضلاً عن امتداد جذورها في أرض صلبة وسط البراري البعيدة"[2] وهي ترى أن موقفين أو ثلاثة "لا تمتد فيها يد أم أو أب إلى الطفل فتعدل مساره ليصبح شجرة برية" بزوائد وحشية.

إذن فنحن أمام شخصية غير سوية في نشأتها فهي تستبعد العاطفة والجمال.. وهي لاتمارس حقوق طفولتها ولا حقوق أنوثتها عليها.. وهذه مشكلتها الحقيقية. ولذلك كان تعلقها بـــ(درنالد) عندما ذهبت لاستكمال دراسة الدكتوراه في أوروبا.. لأنه عاد إليها التوازن فشعرت بأنوثتها وطفولتها.. وتخففت معه من الخطوط الغامضة تقول نورة: "كنت أعيش نفسي طفولة وحداثة وكل شيء مع درنالد.. لقد كنا نبدو وكأن اجتماعنا في مكان واحد – وإن كان حديقة عامة – بمثابة بيت ندخله وحدنا فنخلع فيه أصدافاً ثقيلة تعوقنا عن الانطلاق. أصدافاً شكلتها السنون فنعود طفلين صغيرين يعبران بطلاقة وتلقائية عن كل ما يمر بهما من مباهج وهموم"[3].

لقد قاومت (نورة) إعجابها بأستاذها الأربعيني.. لكنها لم تقاوم (درنالد) فتطورت علاقة الزمالة إلى الصداقة فالحب.. تقول: "وهكذا أصبحت العلاقة حباً تاركة فريق الشرطة داخلي يضربون كفاً بكف.. وأصبحت أشعر بما كان يصفه الشعراء"[4].

---

(1) أشجار البراري البعيدة – ص102.

(2) أشجار البراري البعيدة – ص178.

(3) أشجار البراري البعيدة – ص74.

(4) أشجار البراري البعيدة – ص70.

لقد أعادت إليها هذه العلاقة التوازن المفقود.. فآمنت بالأرقام وعقلانيتها ثم آمنت بالمشاعر والعاطفة ودفئها.. فحققت تعادلية بين الواجب والعاطفة.. فهي جادة في دراستها لكن "بعد هواء القراطيس المكتوم أرى – دونالد – أمامي يفرض عليّ الترفيه والتنزه والراحة الذهنية وأشياء أخرى.. أحتاج إليها كثيراً، فتتطاير تلك الأفكار المثالية من رأسي حتى إشعار آخر.." [1].

لقد حققت بهذه العلاقة مصالحة مع الذات وأخرجت نفسها من دائرة الأرقام لتشعر بالعاطفة والأنوثة والطفولة وتحب الشعر والموسيقى.. لكنها عندما عادت إلى الدوحة عادت إليها صورة المرأة القوية التي تنسيها الأنوثة وعمق الطفولة في ذاتها.. وعوضت ذلك المظهر الجاد بالبوح الذاتي ففتحت ملفاً سرياً في الكمبيوتر أسمته (حياتي1).. ولما تقدم (خالد) لخطبتها تناست (درنالد).. وألغت ملف حياتها من الكمبيوتر وهيّأت نفسها لزوجها الذي سيكون مكمن بوحها.. لكنها بعد الزواج اكتشفت وجود مسافة كبيرة بينها وبين زوجها الذي نظر إليها كامرأة قوية فاعتمد عليها.. ولم تجد بُداً من فتح ملف سري آخر أسمته (حياتي2) وعادت لتتذكر (درنالد). حتى أنها لم تستجيب لطرقات الزوج فلم تفتح الباب وفضلت الجلوس إلى الكمبيوتر وتقول: "إنني أجبن من أن أغير دوري، أضعف من أن أتنازل عن دور المرأة القوية"[2] واكتشفت أنها لن تستطيع واكتشفت أنها لن تستطيع تغيير نفسها.. ولذلك عمدت إلى التعويض في تربية ابنتها (روضة) وسعت إلى التوسط فلا تبالغ في تشذيبها كمبالغات اليابانيين مع شجرة (البونساي) [*] ولا تتركها تنطلق بزوائد وحشية مثل (أشجار البراري البعيدة).. وبدأت أولى خطواتها باستجابتها لإبنتها وذهبت إلى المدرسة لتقصي أمر عقاب مدرستها لها تقول نورة: "في اللحظة التي أخبرتني فيها (روضة) تفجر كل شيء أمامي.. عندما ضممتها إلى صدري لم أكن أضمها هي فقط بل كنت أضم نفسي، أسرّي عن الطفلة التى كنتُها.."[3].

(1) أشجار البراري البعيدة – ص86.

(2) أشجار البراري البعيدة – ص177.

(*) شجرة البونساي شجر للزينة يتحكم اليابانيون في نموها لتبقى قزماً يجملون بها الغرف".

(3) أشجار البراري البعيدة – ص169.

ونلاحظ أن حجم علاقة الشرق والغرب هنا ليست قضية جوهرية.. وإنما وجود البطلة في أوروبا.. وحبُها الطارئ لدرنالد ينبغي ألا نحمله بأبعاد حضارية، لأن حجمه في الرواية لم يزد عن استشهاد على عملية تعويض ونقص في التركيب التربوي لشخصية (نورة)، ولذلك فحنينها لدرنالد لم يكن حنيناً لأوروبا قدر ما هو حنين لبراءة الطفولة والإحساس بضعف الأنوثة ودفء المشاعر.. التي كانت مجمدة وراء برودة الأرقام الحيادية. لإن إرضاء العقل لي حساب العاطفة أو إرضاء العاطفة على حساب العقل قضية تربوية خاسرة.

وعلى الرغم من جدية التناول إلا أن الرواية امتلأت بكثير من الاستطرادات وكثرة تصوير الممارسات الحياتية دونما استعراض لتأثير المكان على هذه الممارسات لاسيما في أوروبا (الحريق / زيارة الحائط الروماني...) فضلاً عن مبالغات التحليل الرومانسية المبالغ فيها مع قبضة الالتزام الجادة التي تجسد بعض المفارقات غير المقنعة ولاسيما في علاقة البطلة (بدرنالد)..، وهذه الأمور جعلت هذه الرواية أقل فنية من روايتها الأولى (أسطورة الإنسان والبحيرة).

وفي الرواية الثالثة لدلال خليفة (من البحار القديم إليك) نلتقي بموضوع حيوي وجديد، ونلتقي بشكل فني جيد تضمنه بعض المظاهر الحداثية مما يدل على أن الروائية عادت لتسير في خط إبداعي صاعد ومتميز بعد أن امتلكت أسرار الصنعة الروائية.

من فوق سفينة (ذات الألواح) يقوم البحار القديم بكتابة رسالة في شكل يوميات يستعرض فيها أحداث سفينتهم.. في الوقت الذي أعدّ له أحد البحارة صندوقاً محكماً لاتنفذ إليه المياه.. ومع انتهاء رسالته يضع الأوراق في الصندوق ويلقي به في البحر إلى (المروى له).

ويوميات هذه الرسالة المطولة تستعرض ثلاث مراحل لسفينة (ذات الألواح) المرحلة الأولى. تفرغ السفينة للتجارة والرحلات الآمنة حتى وصلت في يوم ما إلى جزيرة غريبة نزل إليها البحارة فأثارت فضولهم واستمتعوا بجمالها وفاكهتها وطيورها.. ووجد البحارة أوراقاً متناثرة.. لما اطلع ربان السفينة أمرهم بجمع كل ما يجدونه من

أوراق المخطوط... لكن أوراق المخطوط تناثرت وتباعدت في أرجاء الجزيرة... ولأهمية أوراق المخطوط رغب كل ربان في الاستحواذ على الجزء الآخر من المخطوط... وأصبح المخطوط هو القضية المتنازع عليها بين السفينتين.

وفي المرحلة الثانية يصف البحار القديم الاستعداد للحرب فربان السفينة استغنى عن كبار السن والمغنى واستبدلهم بشباب قوي وكان من بينهم المارد العملاق... وبدأت المواجهات والحروب العديدة بين السفينتين نصر فهزيمة فنصر... لكن المخطوط مازال في حوزة السفينتين... مما اضطر سفينة الأعداء إلى التفكير في السلام.

والمرحلة الثالثة: تبدأ بوصف تطور محادثات السلام... وبدأ ربان سفينة (ذات الألواح) في تجميل سفينته وأعدّ قاعة للمحادثة وأخرى للطعام.. وغرق المارد.. وبغرقه فقدت ذات الألواح قوتها ولا يخفى البعد الرامز لغرق المارد مع بداية محادثات السلام(*)... وأرسل الربان البحار القديم ليفاوض سفينة الأعداء على المخطوط - قضية النزاع - وزار ربان السفينة سفينة الأعداء... ثم زار ربان سفينة الأعداء سفينة (ذات الألواح).. وهنا بدأ الربان يستأثر بأسرار المفاوضات ولا يُخبر بها أحداً.. وأثار ذلك الشكوك عند كبار السن وعلى رأسهم الراوي المشارك (البحار القديم) الذي مثّل المعارضة... وشكّ في بيع الربان لما يمتلكونه من أوراق المخطوط لسفينة الأعداء... وهنا تتحول الرواية من السرد إلى مسرحية للأحداث إذا استأثر البحار القديم والرابان بمحاورات مطولة لاسيما عندما أراد الربان أن يقنع المعارضين بأهمية التحول (كنا.. فأصبحنا..) وقال للبحار القديم: "أنت تتخوف لأن نفسك نَمَت على كراهيتهم، والخوف مما لا يأتي منهم.. ولكن انظر إلى البحار الجديد وكثير غيره.. إنه سعيد بكل شيء، لأن نفسه الشابة قادرة على التغير... وليس ثمة خبرة مريرة مع تلك السفينة ترجح كفة العداء في نفسه..." (1).

وانتقلت محادثات السلام إلى التطبيع وتبادل الزيارات مع سفينة الأعداء قال

(*) "لم تعد السفينة في حاجة إلى القوة مع محادثات السلام".

(1) من البحار القديم إليك - ص201.

الراوي: "وفي أحد الأيام أفصح الربان عن مفاجأة جديدة، أخبرنا أنه اتفق مع ربان تلك السفينة على أن يذهب بحارته.. لزيارة سفينته والاختلاط ببحارتها، وأن يأتي بحارة تلك السفينة إلى سفينتنا لخلق مزيد من المودة وتبادل الخبرات"[1].

وقال ربان ربان السفينة: "إنني أشعر أن تلك السفينة قد تتطور تطوراً كبيراً أحب أن يطلع عليه بحارتي فيستفيدون منه"[2].

وهنا تفجرت عقدة النقص الحضاري.. وتندر بحارة سفينة ذات الألواح بتخلفهم وتطور سفينة الأعداء وأدواتها... ثم أعلن الربان عن نصرمزعوم قال الرواى البحار القديم: ".. نظرت إلى الربان ويده مرفوعة وسمعت صوته السعيد يردد الإعلان بالانتصار... وتساءلت: هل انتصر حقاً؟ وعندما رأيت الرجال يرفعون كؤوسهم ويرددون كلمة الانتصار.. لاأعلم لماذا تذكرت الببغاوات في تلك الجزيرة"[3].

وعلى الرغم من المحاذير إلا أن الربان سار في فلك سفينة الأعداء. قال: "وأشعر أن السفينة أكثر أمناً في طريق تلك السفينة خاصة بعد موت المارد.." [4] لكن التطبيع والتبعية قد أفقدت الربان القيادة يقول: "لم أتجه بالسفينة إلى طريق اختياري لذلك فقدت القدرة على الاختيار.. ماتت فيّ روح المغامرة"[5] ويقول البحار القديم: "كان حديث الربان كئيباً.. ونظرت نظرة أخيرة إلى جسد الربان الجالس على أرضية السفينة والذي ماتت في نفسه القيادة... وهذه قصة سفينتنا مع المخطوط... إننا الآن نرتدى ملابسهم ونقرأ مخطوطاتهم، نأكل طعامهم.. نسير مسارهم.. نحن نسير خلف تلك السفينة باتجاه الدوامة.. ونقترب منها في وسط البحر العظيم..." [6].

(1) من البحار القديم إليك – ص143.
(2) من البحار القديم إليك – ص144.
(3) من البحار القديم إليك – ص193.
(4) من البحار القديم إليك – ص201.
(5) من البحار القديم إليك – ص207.
(6) من البحار القديم إليك – ص209.

وبالإضافة إلى هذا الموضوع الحيوي كان تميز الشكل الفني الذي قدم الرواية في شكل رسالة مسجلة عبر يوميات غير مؤرخة. وهو شكل قد سبق إليه نجيب محفوظ في روايته (رحلة ابن فطومة)، لكن الجديد هنا هو حجم تواجد المري له المحفِّز على الحكى والتسجيل.. وهو يذكرنا بشهريار في الليالي العربية.. إلا أن الحجم التأثيري للمروي له (الصديق الذي لم يعرفه الراوي..) لم يزد عن المساحة التي منحه إياها البحار القديم وهو (الراوي المشارك هنا).

والمروي له المتخيل هو المرسل إليه بهذه الرسالة، لذلك يصدر البحار القديم وهو الراوي المشارك روايته بقوله: "أما بعد.. فها أنت تقرأ هذه الرسالة.. إذن فقد وصلتك رسالتي أخيراً.." [1]. فالمروي له هو المحفز على الكتابة.. ولكي يحفظ للرسالة قوام تماسكها فهو لم يؤرخ يومياته.. ولم يقسم إلى فصول.. ولم يُعَنْوِن فجاءت الرسالة في دفقات شعورية متتابعة لم يتوقف إلا عندما يشعر بالإرهاق يقول مثلاً: ".. وكانت تلك بداية شيء أفضل أن أخبرك عنه غداً، إذ ثقل جفناي الآن وآن لي أن آوي إلى فراشي، فما أحوج رأسي إلى تلك الوسادة البالية"[2] والتوقف هنا يكون دائماً على بداية أحداث مشوقة إنه يذكرنا بالرواية (شهر زاد) التي كانت تتوقف عن الحكي عندما يدركها الصباح وصاحبنا هنا يتوقف عن الحكي عندما يدركه التعب.. وكلاهما يتوقف عند مفاجأة يشوق إليها.

وكما أن (شهر زاد) تستعيد حكي الليلة السابقة لتستأنف حكيها الجديد، فإن الراوي هنا يقلدها كقولـــه مثلاً: "كيف حالك أيها الصديق العزيز؟ لقد أتيت إليك ثانية لأخبرك ببقية حكاية رحلة الربان.." [3].

وعنصر التشويق كان ناجحاً في هذه الرواية فبالإضافة إلى دور الراوي والمروي له فإن غموض المخطوط ومضمونه ظل من الأمور الشائقة.. ولما انفرد الربان بأسرار محادثات السلام زاد التشويق تشويقاً.

(1) من البحار القديم إليك – ص5.
(2) من البحار القديم إليك – 124.
(3) من البحار القديم إليك – ص99.

ومن الإيجابات أيضاً الاعتماد على مسرحة الأحداث في النصف الثاني من الرواية وهو مسلك يسيطر على السرد الروائي المعاصر.. ويعبر عن تقارب الأجناس الأدبية فضلاً عن دوره التأثيري في إكساب النص الروائي حيوية وحياة في هذه الرسالة الروائية المحذرة من عواقب التطبيع مع مركب النقص الحضاري.

والزمن في روايات دلال خليفة يمثل محوراً أساسياً، وشارك في تشكيل السرد الروائي، ولكن التشكيلات الفنية للزمن لم تستثمر استثماراً كاملاً، واكتفت بلعبة شكلية للزمن صدّرت بها الثلاث.. إلا أن العرض الداخلي قد وقع تحت تنفيذ الزمن التاريخي المتسلسل. ففي رواية (أشجار البراري البعيدة) تقدم رويتها عبر ساعة تذكر.. لكنها مع التذكر تتناسى التأثيرات الخارجية المفجرة له ويسير السرد سيراً طبيعياً للبطلة من طفولتها للجامعة لدراستها في الخارج ثم العودة إلى الوطن.. وندر التقديم والتأخير، ونظمت الرواية سردها في فصول معنونة ويسرد له إيقاع موحّد من البداية إلى النهاية.

وفي رواية (من بحار القديم إليك..) نلتقي بمفارقة زمنية حيث يعلن الراوي المشارك وهو البحار القديم عن بداية زمنية غائمة ليناسب الشكل الروائي الراغب في الارتفاع النسبي فوق الزمنية المحددة بواقع ما.. لكننا ما أن نتقدم في القراءة حتى يشعرنا الراوي المشارك نفسه بيقظة حادة. وهنا نشعر بالمفارقة.. قال في بداية الرواية: ".. إننا على ظهر السفينة منذ سنين لانكاد نعلم عددها"[1].. ثم يقول بعد ذلك: ".. وكذلك ضعف جسدي كله بوصولي الستين"[2]. وفي موضع آخر يقول: ".. البحار الجديد معنا مذ عشر سنوات"[3].. وقال أيضاً: "العواصف الهائلة تجعلنا نصاب بالرعب والهلع كما حدث في العام الماضي"[4]..

أما رواية "أسطورة الإنسان والبحيرة" نلتقي في بداية الرواية بغيهب زمني

---

(1) من البحار القديم إليك – ص5.

(2) من البحار القديم إليك – ص6.

(3) من البحار القديم إليك – ص7.

(4) من البحار القديم إليك – ص6.

يتناسب مع الأصل الأسطوري الموظف روائياً.. ولكن العرض الداخلي للرواية يعتمد على زمن تاريخي محكم.. في بناء تقليدي له بداية وعقدة ونهاية..

إذن فالزمن عند (دلال خليفة) لم يزد عن لعبة شكلية صدرت بها رواياتها لكن السرد الداخلي يعتمد على زمن تاريخي متسلسل.. وهو أمر يَسَّر عليها عملية السرد لكنه قلّل من القيمة الفنية المرتقبة لو استثمر الزمن على نحو أفضل؛ لأنه لم يتغلغل إلى عمق السرد الروائي واكتفت بالإشارة الشكلية التي صدّرت بها الروايات.

وتحرص (دلال) كشعاع على تتويج رواياتها بنهاية محددة تجني بها الثمار، وتحلى فكرتها.. وهي نهايات جاءت بتأثير مباشر لقبضة الالتزام التي تُسكن المتحرك من أجل التمكن من ارتشاف العظات والعبر.. ففي روايتها (أشجار البراري البعيدة) إعلان مباشر للبحث عن الوسائل التربوية البديلة التي تحقق وسطية بين أشجار البراري بزوائدها الوحشية وأشجار البونساي بجمالها المصطنع الحاد.. وفي رواية (من البحار القديم إليك..) الرسالة لكل عربي تحذر فيها من الخطورة المرتقبة لما بعد السلام لاسيما وأننا نعيش عقدة نقص حضارية تقر في داخلنا بتطور إسرائيل الحضاري والعسكري..

أما رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة) فكانت بلحظة تنوير تُقر بمسببات وجود الوهم والغضب.

وتمتعت روايات (دلال خليفة) بتنوع استخدامها للراوي.. فالراوي العارف بكل شيء تستخدمه بشكل نموذجي ومناسب في رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة). أما الراوي المشارك فنلتقي به في رواية (أشجار البراري البعيدة).. وباختلاف موقع الراوي ظفرنا بثلاث روايات وبثلاث شكول فنية متباينة تكشف عن روائية راغبة في التطوير والتحديث والتميز.

واختزلت (دلال) صراعها الروائي إلى حدود الفكرة.. لتصبح الشخوص الروائية عندها معان لانفعالات ولنماذج بشرية.. بفعل التذكر حيناً وبزاوية الاختيار من الواقع المعيش حيناً آخر. وتمتاح هذه الطريقة أهميتها في نجاحها في ربط الانفعالات بقيم أخلاقية مشتركة تترجم البعد الالتزامي للجانب الأخلاقي المسيطر على المنطقة.

وكانت المعايشة الرؤيوية هي سبيلها للتميز.. وبمحفز الفن والرمز البسيط استيقظت النماذج البشرية، واكتسبت مع الأحداث هوية لنموذج بشري عام لاهوية لتركيب ذاتي مغلق.. **وهو أمر وسّع أرضية المشاركة الوجدانية للملتقى بصفة عامة وللقطري بصفة خاصة.**

وبعـــــد...

فلا يمكن تصور الرواية العربية في قطر بمعزل عن ظلال الالتزام، بمعطيات الوطن (.. الأرض والعادات والتقاليد والأخلاق المستمدة من الإسلام) فضلاً عن قدر من المحاذير التي تربصت بالأختين.. وتمثلت في كيفية التلقي.. وعبرت (دلال) عن ذلك بقولها: ".. كثيراً ما يظنون أن الكاتب عندما يكتب أدباً فإنما يتحدث عن نفسه أو عن أناس رآهم بعينه.." [1].. وقد انعكس هذا بالطبع على اختيار الموضوعات، وعلى كيفية المعالجة.. فسُلبت الأختان (خليفة) بعض الحرية الإبداعية كما تقول دلال: "سأضطر إلى تغيير بعض خصائص تلك الشخصيات، وتبديل تلك الظروف كي لايؤذى هذا العمل أحداً.. وهو بحد ذاته يقلص الحرية بقدر كبير.." [2] وقالت أيضاً: إنني أفتقد أثناء كتابة الرواية الواقعية قدراً من الانطلاق والحرية والمتعة.. المكان ضيق ومليء بأشياء هشة لا تستطيع أن تتحرك فيه كما تريد.." [3].

إذن فطريق الإبداع الروائي صعب.. ولم يكن ممهداً بالصورة التي كنا نتخيلها.. ونشعر بمأزق المعادلة الصعبة للإبداع الروائي.. وهو مأزق يذكرنا بما واجهه رواد الرواية العربية في مصر في مطلع هذا القرن.. لأن المرأة المصرية آنذاك كنت قعيدة المنزل وإذا خرجت فهي منقبة.. ونماذج الروايات الأوربية امتلأت بالمرأة سافرة وغير سافرة.. حتى أن (المازني) صرخ بأنه لاتوجد مشكلة أليس للإنسان أي ُموضوع غير علاقة الرجل بالمرأة؟.. لكنه عندما كتب روايته (إبراهيم الكاتب) ركز على علاقاته

(1) مقدمة رواية (أشجار البراري البعيدة) – ص7.
(2) مقدمة رواية (أشجار البراري البعيد) – ص5.
(3) مقدمة رواية (أشجار البراري البعيدة) –ص7.

النسائية.. مما أوجد مفارقة بين حماسه النظري وإبداعه التطبيقي.. والسؤال الآن: كيف تعاملت الأختان (خليفة) مع الفن الروائي في ظل الواجب الالتزامي؟

لاشك في تأثر البناء الروائي بالبعد الالتزامي بداية من اختيار الموضوعات الروائية التي تناولت قضايا التنشئة والتربية بالدرجة الأولى.. والتي مثلت 70% من المنتوج الروائي.

أما (شعاع) فقد ركز على تسجيل المفارقات الحضارية للتحول الاجتماعي من الصيد إلى النفط وركزت على رصد العادات والتقاليد القديمة.. وأما (دلال) فتحولت إلى موضوعين سياسيين في روايتها (من البحار القديم إليك) و(أسطورة الإنسان والبحيرة). أما موضوعات التربية والنشأة فهي التي تعرضت بشكل مباشر لمحاذير العادات والتقاليد.. ولذلك جاءت المعالجة إما خطابية أو رومانسية.. وكلتاهما تنتصران للأخلاق والعادات والتقاليد وأذكر هنا بنماذج منها:

- في رواية (العبور إلى الحقيقة) خطابية تنصر الإيمان على الشك.
- وفي رواية (أشجار البراري البعيدة) تنتصر (نورة) على حبها لدونالد وترفض الزواج. بينما يعود (جاسم) إلى الوطن بعد أن ارتكب كل المعاصي فيعلن التوبة.. ويتزوج.. لتنتصر العادات والأخلاق.
- في رواية (في انتظار الصافرة) يعود (جفال) لمصالحة أبيه ولصلة الرحم بعد قطيعة زادت عن العشرين عاماً.

وإذا تجاوزنا تلك النماذج إلى استعراض نهايات الروايات فسنلاحظ ظلال الواجب الالتزامي الذي ينصر الأخلاق والعادات الوطنية فضلاً عن سيطرة النزعة الخطابية المباشرة على أكثر هذه النهايات.

- في رواية (العبور إلى الحقيقة) يسترد (سيف) بصيرته وبصره ويحمد الله بعد فاصل من الشك في الله وعدم الصلاة.
- في رواية (في انتظار الصافرة) تتويج بالزواج لحب رومانسي من أول نظرة بين (شريفة وجفال) ثم مصالحة مع الأهل لصلة الرحم.

- في رواية (أحلام البحر القديمة) تحقيق لرغبة حفظ تراث الآباء والأجداد.

- في رواية (أشجار البراري البعيدة) عودة سالمة لنورة لتتزوج بخالد في قطر.

- في رواية (من البحار القديم إليك..) نموذج للآثار المدمرة للحاكم الدكتاتور الذي ترك القديم والتراث وسعى وراء بريق الجديد للأعداء.

وبعيداً عن النصوص الروائية نلاحظ التعلق بالعبد الأخلاقي والإسلامي عند الأختين (خليفة)، فشعاع تصدر روايتها الأولى بآية قرآنية لتعبر بها عن المسار الروائي وكأنه تطبيق مباشر لمعنى الآية القرآنية. أما (دلال) فبعد الانتهاء من كتابة روايتها الأخيرة تتوجه بالشكر لرسولنا محمد ﷺ لأنه أحى لها بحديثه الشريف بفكرة السفينة البيئة.

وتأتي رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة) شاذة بين الروايات لأنها تأبّت عل النهاية التقليدية التي تنصر الخير على الشر.. فكانت الرواية الوحيدة التي جاءت لحظة التنوير استجابة فيها لمسار الأحداث لا استجابة للبعد الالتزامي.

وجاءت درجة الغيرية الإبداعية ضعيفة لأن الراوي العارف بكل شيء مع الأنا السردية استأثرا بكل المنتوج الروائي الذي حفل بالتبعية ببناء تقليدي، والتقليدية ليست عيباً، وإنما العيب هو ضعف التنفيذ الذي وجد في عدد محدود جداً من هذه الروايات العربية في قطر عند شعاع بخاصة.

أما صورة البحر في الرواية العربية في قطر فهي امتداد للبعد الالتزامي المحمود هنا لأن التزام الروايات بعبق العادات والتقاليد ورائحة البحر وممارساته ليوثق هذه الروايات... وليعبر عن حجم استقلالي للأختين (خليفة).. ويكشف لنا عن رغبة جادة في التعبير عن الواقع والبحث عن التميز، وهو أمر تعبران به عن وعي الشخصية القطرية بذاتها واعتزازها بتراثها.

ومن عنونات الروايات نكتشف المساحة الكبيرة التي احتجزها البحر في الرواية القطرية: (أحلام البحر القديمة، في انتظار الصافرة، من البحار القديم إليك، أسطورة الإنسان والبحيرة) وهي نسبة تقترب من 70% من المنتوج الروائي.

وصورة البر مثلت الحياة بخيرها وشهرا.. فالبحر يكشف للإنسان ذاته كما في رواية (أسطورة الإنسان والبحيرة).. والبحر هو رمز الخير والأصالة والتراث كما نجده في رواية (أحلام البحر القديمة) حيث نجد حب البحر عند (حمد) وإبنته هو حب للدفء الأسري.. وكان البحر هو مصدر الخير والجمال والمتعة.

وفي رواية (من البحار القديم إليك) تتولى (دلال) المهمة الثانية.. فشعاع وصفت البيئة البحرية من الشط البري في (أحلام البحر القديمة).. أما (دلال) فتصف البحر من الداخل حيث إن البحر هو مان الأحداث الروائية والصراع بين سفينة (ذات الألواح) وسفينة الأعداء.. والبحار القديم يستأمن البحر على أسراره فيضع رسالته في الصندوق المحكم ويلقي بها في يد أمينة.. في البحر لينقلها إلينا بعد أنعشنا حب البحر وغضبه وعواصفه.. فهو كالدنيا لايستقر على حال، يُلهج ويحزن.. يعطي الخير ويبتلع البعض منا حتى لو مان ذاك الرجل العملاق الذي سمي بالمارد.. لقوته.

أما صورة البحر في رواية (في انتظار الصافرة) فلم تكن مبهجة لأنها لأنها تعلقت بالعل والممارسات الوظيفية في الشمال... والبحر عند الأجنبي (فرانك) كان مصدر إزعاج لكثرة النوارس.. التي ضاق بها كثيراً.. وطلب نقله إلى مقر الشركة البري.

إذن فالبحر لايمثل صورة أحادية.. وإنما تشكل بمستويات تعبيرية مختلفة اختلافات الممارسات الحياتية مما يدل على حجم تغلغله في أعماق الشخصية القطرية، لأنه مصدر المتعة والجمال والخير.. وهو رمز للأصالة والتاريخ والأجداد.

وفي الرواية القطرية جاء موضوع (لقاء الشرق بالغرب) بطريقة هامشية، ولم يكن غاية وإنما وسيلة لغاية روائية، وقد ورد في روايتين الأولى مع (سيف) في (العبور إلى الحقيقة) والأخرى مع (نورة) في (أشجار البراري البعيدة) وكلاهما يرصد حياته الدراسية في أوربا وأمريكا.. لكننا نلاحظ أن البعد الإلتزامي صرف البطلين عن المجتمع الأوربي.. وكان حب (نورة) لدونالد في (أشجار البراري البعيدة) حباً طارئاً وصفته بحادثة السيارة التي لا تعتمد وقوعها.. وكان تمسك (نورة) بعاداتها وتقاليدها قد منعها من الزواج بـــ دونالد.. على الرغم من أن (نورة) وجدت في هذه العاطفة إرضاء لطفولتها

وأنوثتها لكنها غلبت واجب الالتزام على العاطفة الطارئة.. ولا نستطيع أن نُحمل هذه العلاقة أيّ بعد حضاري كالذي نجده في مجموعة (روايات الشرق والغرب العربية).

أما حرص (سيف) على الزواج فليحافظ على نفسه في ذلك المجتمع المنفتح، وكان زواجه مجرد قضاء لحاجة مؤقتة.. ولما فوجئ بأن زوجته قد حملت فردها واحتفظ بها ليحتفظ بإبنه في وطنه.. وكان شك (سيف) الإيماني يمكن أن يتطور لو أنه انفعل بالمجتمع الأمريكي.. ولكن المجتمع الأمريكي لم يقلل من الشك.. ولم يزده.. وعاد (سيف) محملاً بالقدر نفسه الذي حمله مع من شك عندما ترك قطر في رحلة الدراسة.. وهذا دليل على هامشية التأثير للمجتمع الأمريكي في (سيف).. ومن ثم فمن المبالغات أن نحمل وجود البطل في أمريكا إسقاطات حضارية تتصل بالفارق بين الحضارتين.

وعلى الرغم من تعرض الروايات لعلاقة الرجل بالمرأة مثل (جفال وشريفة) في رواية (في انتظار الصافرة) و(نورة ودونالد) في رواية (أشجار البراري البعيدة) و(سيف وفيونا ثم إيما) في رواية (العبور إلى الحقيقة).. إلا أن الوصف تجاوز التفاصيل الحسية للعواطف الناشئة، وكان الاكتفاء بالتعبير الموجز عن العلاقة بالأحاسيس والمشاعر المهذبة التي تتفق وظلال الالتزام الأخلاقي على الرغم من تعرض موضوع بعض الروايات لمجتمعات أوربية غربية وغريبة...

وإذا كان لي من توصية للأختين (خليفة) فهي العناية باللغة الروائية عناية تفوق مجرد الصحة اللغوية لأن اللغة الروائية للرواية القطرية قد غاب عنها (دولاب فرجيل) أعني غياب التهجين القصدي للتعددية اللغوية الموازية لتعدد الرؤى والشخوص، ولأن اللغة الروائية الآن أصبحت من أبرز آليات العمل الروائي، وتعلقت الصور المجازية بإدراك المادية الطبيعية على حسابُ الافتراضات البشرية وهو أمر قد ولّد تركيبات وصوراً روائية جديدة.. وهناك من يعود باللغة الروائية إلى ماقبل الترقيم لغاية فنية.. وهناك من يحرص على صيغة المصدر لأنها دائرة وقادرة على استيعاب العلاقات الجديدة التي تتأبى على التجديد الزمني.. وهناك.. وهناك تشكيلات عديدة للأسلبة القصدية التي تتوافق مع مضمون وشكل العمل الروائي.

والانفتاح على تشكيلات الزمن لايقل أهمية عن الانفتاح على وسائل الأسلبة القصدية للغة الروائية.. وبتشكيلات الزمن.. وبتشكيلات الصوغ اللغوي سيكون للرواية العربية فى قطر شأن آخر.

أما التوصية الأخيرة فهي دعوة لكتاب القصة القصيرة للاقتراب من فن الرواية.. وهو أمر ممكن.. وأكثر الروائيين العرب قد بدأوا محاولاتهم بكتابة القصة القصيرة.. ونحن في حاجة لمشاركة إبداعية أكثر في المجال الروائي، لاسيما وأن كتّاب القصة القصيرة في قطر كُثر.. والحمد لله.

د. محمد نجيب التلاوي

أستاذ مساعد بجامعة قطر

1996/5/2

ظلال رومانسية
في
ملفات المعاق(*)

التماسك الفنى معيار جمالى، بقدر ما هو معيار منطقى في هذه التجربة القصصية التى استعانت ببناء تقليدي حرصت فيه القاصة (ابتسام) عل أن تجمع أكبر قدر من وسائل التأثير، فعزفت على أوتار حساسة بداية من تحديدها لبطل القصة المعاق، الذي حاول أن يتجاوز عاهته، فأقدم على إنقاذ طفل من أمام شاحنة مندفعة في الطريق، فتحطم جسده وأصبح حبيس السرير واستبدلت العاهة بعاهات لم يلتفت إليها عندما أفاق، لأنه كان سعيداً بعمله.. ومَنّى نفسه برؤية الطفل الذي أنقذه..لكن القدر لم يمهله ليستمتع بهذا اللحظة التى ستوثق بطولته وشهامته وتجاوزه لعاهته.

والحقيقة إن هذا التكثيف للإثارة جاء في شكل تناسب طردى، لأن الطاقة التأثيرية لهذه الخاصية القصصية هنا قد تناسبت تناسباً عكسياً مع تواترها وكثرتها؛ لأن القصة خرجت بهذه المؤثرات من واقعية مقصودة لتطرز بظلال رومانسية تكثف الحزن، وترتشف العظات والعبر لدرجة استدعت القاصة لكى تتدخل في نهاية القصة -بدون مناسبة - لتقطف الثمار الأخلاقية للتجربة بشكل خطابي قلل من المستوى الفنى للقصة، ولو أنها استغنت عن الجزء الأخير (..ولكن تظل الإعاقة الحقيقية ...) لكان خيراً لها ولقصتها.

ومن الواضح أن (ابتسام) تمارس كتابة القصص القصيرة من وقت طويل لأنها تمتلك وسائل الإنجاح، وتفيد من عناصر القص، وقد نجحت أولاً في زاوية الاختيار لفكرة تصلح لبناء قصة قصيرة، فركزت على لحظة (إنقاذ أحمد للطفل) وأثبتت أمه إنقاذاً لنفسه

(*) مقال نشر بصحيفة (صوت الجامعة) / قطر

-أولاً- من تبعات العاهة.. وهذه اللحظة قد جسدتها بتقديم لنفسية أحمد وأتبعتها بنتائج أخلاقية يبدو أنها كانت حريصة عليها، وعلى إبرازها ولو بشكل مباشر.

ووسيلة الإنجاح الثانية تتمثل في حسن استخدامها للضفيرة السردية لإبراز المشاعر وتجسيدها عبر الطبيعة واستخدمت هذه الضفيرة السردية في موضعين:

أولاً: لتبرز مشاعر الفرحة للخروج الأول (لأحمد) فرصدت بالضفيرة السردية فرح الطبيعة معه.

آخرا: أرادت أن ترصد (الحالة العامة لأحمد) أكبر من إمكاناته فرصدت مع لحظة الخروج حركية النمل الأسود.. ومحاولة الصعود العملاق ... لتحقق معنى المعادل الموضوعى على مستوى هذه الجزئية.

ووسيلة الإنجاح الثالثة تمثلت في حيلة فنية تمثلت في اختيارها لشكل تقليدى لتبرز استخدامها لـ (أنا) السارد ولتسمح لنا بتعمق أغوار نفسية (البطل)، وذلك عندما افترضت أن ما تقدمه لنا هنا هو آخر ما كتبه (أحمد) قبيل مماته لتمهره بأهمية قصوى، وهى تذكرنا برواية (محمد جبريل) الذي أفترض عثوره على أوراق للمتنبي وقام بتحقيقها فكانت روايته (من أوراق أبى الطيب المتنبى) بها وسيلة الجذب والتشويق والشكل الفنى الجديد.

وقد نجحت القاصة أيضاً في استثمار حوار قصير (بين أحمد وأمه) لتمنح قصتها قدراً من الحيوية، ولتبرز حجم الفرحة المتوثبة عند (أحمد)، والحرص والخوف عند الأم.

وبقى أن نهمس بأهمية استخدام قصار الجمل، وفي القصة القصيرة بخاصة، لأن جمل (ابتسام) تسعى إلى التميز وهو طريق صعب لابد أن يخلف صاحبه من ورائه -في تجاربه الأولى- بعض الحفر والوهاد التى يمكن تسديدها بمزيد من القراءات في تقنيات السرد القصصى مع قراءات متنوعة لنصوص قصصية حتى تنطلق هذه الموهبة القصصية لتتجاوز البناء التقليدي إلى بناءات تجديدية أخرى مع تجاربها القادمة.

المصفقون
بين الشكل والمضمون[1]

وأخيراً أتيح لنا أن نقرأ مجموعة قصصية محملة بعادات البيئة الصعيدية، ومترجمة لثقافة أهلها، ومشيرة لموقعهم فى حضارتنا وحاضرنا، وكان ذلك فى هذه المجموعة التى عنونها "حمدى البطران" باسم "المصفقون" وهى تحتوى على ثماني عشرة قصة قصيرة، جاءت من قاص صعيدى محملة بقيم مجتمعه، ومصورة لعادتهم المتجذرة المتوارثة، والتى نسجت عنده مستويات التفاعل الاجتماعى، بشعوره مرضى لحقائق متوارثة.

والقاص بالطبع لا يمثل رؤية أحادية فيما يقدمه؛ لأنه يستثمر التوتر المثمر بين التطور الحضارى، والدوافع المجتمعة المضادة فى ريف صعيد مصر، فهو إذن ينتقى، وينظم، وينقل.. ثم يقدم ذلك كله فى صورة فنية مفعمة بمشاعر مبدعها المتعاطف حينا، والساخر فى أحايين كثيرة، وينجح فى تقديم ذلك كله فى ثوب لفظى يرغب فى البساطة، ويأنف التعقيد، والرهق اللفظى، وتتناسق هذه البساطة مع شكول قصصه التقليدية التى تعتمد على "الحدوتة"، وتبتعد أيضا عن التقليد، ومن ثم كان طريقه صعبا، وهو يرتاد فن القصة القصيرة الذى يحتاج إلى القاص المتمكن من لغته وفكره، والباحث عن الشكل الجديد إذا كان يبحث عن التميز الفنى.

ومسبقا - لا ندرى إن كانت إمكانات - كاتبنا - المتواضعة هى التى هيأته لتقديم قصصه فى تلك القوالب التقليدية؟ أم أن الكاتب رأى أن هذه الشكول التقليدية هى التى تتناسب ومواضيع ومضامين قصصه؛ ليحقق شيئا من التوازن الفنى بين الشكل والمضمون؟؟

---

(1) هذه الدراسة نشرت مع المجموعة القصصية فى سلسلة "إشراقات" الهيئة العامة للكتاب

واعتقد أنك توافقنى فى أن الشكل القصصى نفسه يتأثر بالحركة الثقافية والحضارية للمجتمع المنتمى إليه، والمعبر عنه. وموضوعات هذه المجموعة "المصفقون" تعمد إلى رصد عادات قديمة فى طريقها إلى الزوال، ومن ثم يمكن وصفها بالتقليدية، ومن هنا جاء الشكل تقليديا ومناسبا لموضوعات بعض قصص هذه المجموعة، بينما – كنا – نطمع فى شكول جديدة للموضوعات التى تسخر من الواقع الجتمعى العام فى مصر. وبصورة أوضح إذا ما قارنا بين (الحكايات الشعبية – مثلاً – وبين الرواية الفرنسية الجديدة، سنرى أن الأولى قائمة على عالم ملحمى، يتوحد فيه الدال والمدلول والمرجع، بينما تدور الرواية الفرنسية الجديدة – التى حسب قوالب السرد التقليدية – حول سرد العدم؛ لأنها مرتبطة بعالم قائم على أزمة المرجع.. وكأن الحضارة أصبحت تدور فى حلقة مفرغة أو مشبعة، ويدل هذا على أن أشكال السرد مرتبطة بالواقع الثقافى الحضارى الذى تبرز فيه)[1].

وإذا كان المستوى الثقافى والحضارى يؤثر فى الشكل القصصى، فإن القصة تمنح نفسها للقراءة الدقيقة الواعية دونما إشارة صريحة لأى منهج متعارف عليه، ودونما توثيق حياتى مجتمعى، أى دونما استناد على أية معلومات تاريخية أو نفسية أو إجتماعية...؛ لأن العمل القصصى مجموعة خبرات قبل أن يكون سلسلة بيانات إشارية ممكنة التوثيق عن عالم حقيقى كامن خلفها، ومن هنا فأننى لن أذهب بدراستى فى كل لحظة خارج العمل لإضفاء الشرعية على أفكار القاص، لأن القصة فن يقوم على الإبداع، والنقد فن مبدع، وليس فى حاجة إلى توثيق مجتمعى أو تاريخى.

وإذا كان النقد ابداعا آخر – كما يقولون – فيجب علينا إذن ألا نحجم الابداع النقدى، وألا نبرمجه فى قوالب معدة سلفا، لندخل على النص بأدوات وتقسيمات فنضطر إلى برمجة التجربة الإبداعية ونجهض قدراتها عندما نخضعها لجانب أحادى النظرة، ونتجاهل فى سبيله جوانب أخر، ربما هى أكثر منه أهمية..

وقد يغضب الجامعيون – وأنا منهم – عندما أقول أننى سأقدم هذه القراءة بما

(1) مدخل إلى نظرية القصة – ص115 لسمير الرزوقى وجميل شاكر.

يسمونه بالنقد الانطباعى، الذى يفيد من الثقافات ليقيم العمل الفنى بجوانبه المتنوعـــة فـــى الشكل والمضمون، ولا شك أن هذه التجربة النقدية ستأتى محملة بشىء من الذاتية بالقـــدر نفسه الذى ستبتعد فيه عن المنهجية، ونقر معا بالقدر الذاتى فىالنقـــد الانطبـــاعى، وهـــذا يعزز كون النقد "إبداع آخر". وقد ساعدنى على فكرة النقد الانطباعى أن هذه المجموعـــة القصصية محدودة فى عدد قصصها، وفى قدراتها الفنية، وظلالها الإيحائية والدلالية ولأن المعنى الأدبى ليس استقراء لما يريد أن يقوله المؤلف فقط بل إن (المعنى الأدبى متأصـــل فى التوافق المشترك بين ثقافة المؤلف والقارئ معا)[1]، والنص يستجيب لطبيعـــة الأدب، ويحتوى على الدالات الجديرة بالاعتبار؛ ولذلك فلن أخضع نفسى لمتطلبات النص بالدرجة الأولى، بل على أن أقدم معناه بحيوية تجعل العمل موجوداً من خلال نقد انطباعى، وكمـــا يقولون[2]: (راسين غير موجود بنفسه، إنه موجود فى قراءات راسين). فالعمل القصصى يقترح، وأنا كقارئ منتج أقرر، وقد يرى قارئ غيرى غير ما أقره، وهذا بـــالطبع يـــدل على ثراء العمل من ناحية، ويترجم القدر الذاتى فى النقد الانطباعى من ناحية أخرى.

• • •

وإذا ما استعرضنا قصص هذه المجموعة "المصقفون" فسنجد أنها امتـــدت أفقيـــا تجول رباع وجنبات المجتمع لتتصيد وترصد...، وجاءت موضوعات هذه المجموعة فـــى مضمارين على وجه التحديد - أحدهما أكثر عمومية لأنه يستعرض الموضوعات التقليدية العامة كالأزمات الأخلاقية والاقتصادية.. التى كثر تصويرها فى مختلف أنواع الفنـــون، ولذلك كانت موضوعاتها مستهلكة تستعرض نماذج مختلفة من المجتمع، وجاءت فى شكل تقليدى غير مؤثر اللهم إلا خصوصية النظرة الساخرة التى استعرض بها "حمدى البطران" قصص هذا المضمار على نحو ما نجد فى قصة "الرجل والصرصار" يحدثنا "البطـــران"

(1) المعنى الأدبى - ص37.

(2) كثير من نقادنا يقدمون نقداتهم بالنقد الانطباعى، ولا يصرحون بذلك، والبعض يختبئ وراء منهجية لا يدرك كنهها من ثم يكتفى بظاهر المنهج، والقليل من نقادنا يترجمون تنظيرات منهجية وقلما يفيـــدون منها.

عن فراغ الموظف "سعيد" الذى استراح على فوهـة المرحـاض، ولفـت نظـره ذلـك الصرصار الذى طاف حوله، وتصبح قضيته أن ينتظر فى مكانـه هـذا حتـى يطـوف الصرصار حوله خمس مرات... ويصل به الأمر حتى يقول لنفسه متمنيا: (-لـو يكمـل الرابعة سأتنازل أنا عن الخامسة)[1]، وعندما يتم الصرصار لفته الرابعة (كانت حالة سعيد قد اقتربت من الذروة، ولم يتمالك نفسه فصفق وقفز وهنأ نفسه وشرع يقفل الحزام)[2].

وفى قصة "أحلام مستحيلة" تصل المعاناة الاقتصادية ذروتها فالبطـل لا يسـعى لشقة أو عربة، وإنما يسعى للحصول على "زجاجة محلول!! وعانى فى سبيل ذلـك مـا عانى فى الطابور... وأخيراً لم يحصل عليها إلا فى منامه بعد أن فشلت كل محاولاته فى الواقع، وشكل له الفشل أزمة نفسية تطارده فى كل مكان يتحرك فيه، ويصور القاص ذلك ببراعة وبسخرية فائقة عندما يكرر ظهور لقطة الوجه المتجهم الذى يعترض محاولاتـه، ويعترض مسارحياته الطبيعية.

أما قصة "خطيبتى بين طفل وكلب" فيسجل القاص هنا لجانب من قضية مستهلكة وهى معاناة الشباب المادية التى تعترض المسار الطبيعى لتكـوين أسـرة وإتمـام زواج، والبطل هنا طبيب بيطرى، لم يجد فرصة عمل فى الخارج لتساعده علـى تحقيـق حلـم الزواج والاستقرار... ولما لم يتحقق له ذلك يتطلع إلى الطرق الملتويـة ليشـبع حاجتـه مؤقتا، فنراه وهو مع خطيبته فى حديقة الحيوان تهرب الرومانسية بخيالهـا ومشـاعرها الدافئة بفعل العجز المادى حيث أصبحت خطيبته ومحبوبته صورة مجسمة لعجزه ومـن هنا فلا نستغرب تطلع البطل لأنثى أخرى مجردة من مشكلات العجز المادى يقـول عـن تلك المرأة التى شغلته عن خطيبته: (اقتربت منا امرأة حافية ينبئ احمرار كعبيهـا عـن أنوثة متفجرة تقبع أسفل فستانها، ولم أستطع أن أتطلع إلى ما هو أعلى مـن الخصـر..) حتى لا تفضحه عيونه الجائعة. وهذا العجز المادى جعل خياله يذهب مذهباً آخر فيه شىء من التواء فهذه الأنوثة الطاغية – لأنها مجردة من العجز الماى – جعلته يقول: (كنت قـد

---

(1) المخطوط – ص55 – ملاحظة – سأعتمد على ترقيم صفحة النسخة المخطوطة المقدمة من الكاتب.

(2) المخطوط "المصفقون" – ص55.

بدأت أتأمل وحدتها بعيداً عن عمرو والكلب) إن هذا الجوع الجنسى يترجم حجم الحرمان، ويوضح مدى معاناة الشباب عندما تتقطع بهم الوسائل المباشرة.وعن صور الانفتاح فـى السبعينيات وما ترتب عليه من تغيير لصورة البناء الاقتصادى والاجتماعى والأخلاقـى، نجد "البطران" يمس هذا الوتر فى قصتى (والعصر/تغيير) - وهو موضوع سـبق إليـه أيضاً.

ففى قصة (والعصر) نجد ابن القرية الصغير الساذج يعجب بالجمـال الطبيعـى لشابة تكبره فيحبها.. وتتزوج.. ويموت عنها زوجها.. فتسافر إلى الخارج.. ثم تعود وقد استعارت جمالاً مصطنعاً، فنجد ابن الريف - وقد كبر - لأول مرة ينفر منهـا ويرغـب عنها، ويفضل أن يسير سيره الروحى النقى غير الملوث ببهرجة عصرية تعتـدى علـى الجمال الطبيعى بمستوييه الأخلاقى والشكلى.. ويقول ابن الريف: (توقفت عينـاى عنـد شفتيها المصبغتين بلون أحمر. فتحت حقيبة يدها، ونظرت بداخلها ثم أغلقتها وقالت:

- تعبت فى المطار...

وانطلق صوت الشيخ زاهر فى الميكرفون يردد الآذان قوياً، ولم تكمل كلامهـا، وانتظرت فى تأفف حتى انتهى الآذان. عندما سألتنى عن سعر الدولار اليـوم، فتركتهـا ونهضت أجرى ربما ألحق صلاة العصر)[1].

أما قصة (التغيير) فنلاحظ طفل القرية اللعوب، ينتقل إلى أكثر من عمـل، فهـو يذهب إلى السوق مع أخيه، ثم يعمل سائقاً لعربة... وأخيـراً يقـوم بعمليـات التهريـب للبضائع.. وعقد الصفقات تحت ستار التجارة... قال له المعلم الكبير (ستركب فى شـاحنة المقدمة، وعندما تعبر نفق الشهيد "أحمد حمدى" ستسير نحو العريش، وبعـدها سـتنحرف فى ممر يقودك إلى "غزة"، وسيقابلك بجوار برج المراقبة شخص به علامة على خده فقل له: "الحجارة تسلمتها وزارة الإسكان وهيئة الآثار. فجرب هذا السـلاح" وعنـدما تعـود ستجدنا فى انتظارك)[2].

(1) السابق - ص35.

(2) السابق - ص59.

وفى قصة "المصفقون" تعبير فنى ناجح لفكرة سياسية بأسلوب ساخر، وهى أفضل قصص هذا المضمار الأول، واختارها القاص "حمدى البطران" ليعنون بها هذا المجموعة. وفيها نلتقى بركاب الأتوبيس وهم يعانون:الزحام

زيادة الأسعار (زيادة ثمن التذكرة)

كثرة الحفر فى الطريق.

الحرمان.

فالركاب يلتهمون بعيونهم البنات الجميلات داخل الأتوبيس، وكان الشباب من بين ركاب الأتوبيس هم الأكثر إحساساً بالمعاناة (لم يستطع الشباب من ركاب الأتوبيس أن يتمسكوا بانفعالاتهم أثناء الاهتزاز الذى عم الأتوبيس، فصفق رجب لضبط إيقاع الاهتزاز، ثم صفق الكمسارى وصفقت الراكبة خلفى.. ثم انتظم كل الركاب فى التصفيق المتزامن مع اهتزازات السيارة المنتظمة... وأحاطت الراكبة... خصرها بايشارب ورقصت على الإيقاع المنتظم مع التصفيق.. كان السائق يصفق وينظر للمرأة التى تلوى خصرها، والسيارة توالى سيرها)[1]. ولا يخفى هنا الحيلة فى جذب الناس بعيداً عن مشكلاتهم وهمومهم التى لم يجدوا لها حلا، وإذا أضفنا أن "رجب" والسائق والكمسارى رموز للسلطة فى الأتوبيس، أمكننا أن ندرك البعد السياسى الذى يقدمه القاص – ساخراً – بوعى شديد على المستويين: السلطوى المضلل، والشعبى المنقاد بتبعية يتخفف بها من حمل أعبائه التى أثقلته، فى الوقت الى لم يبلغ فيه الرشد بعد.

والفشل فى البحث عن حلول سلطوية جعل القاص يتقمص رد فعل المواطنين حيث إن الموقف أصبح أكبر من قدراتهم ومن قدرات السلطة ونجد ذلك فى قصة "علاقات متشابكة" حيث يرى القاص أن إبليس وأعوانه – من بعد – هم الذين ينظمون هذه المشكلات، وهم الذين يشكلون الأخلاق المنحرفة ويرغبون فيها (طلب إبليس عقد اجتماع طارئ لبحث الموقف البلغ الخطورة عند مدافن البغيلى..)[2]... (ومدير عام

(1) السابق – ص9.

(2) المخطوط ص13.

العلاقات الزوجية... يقلب كفيه في غبظ ثم اقترب من إبليس... وقال:

- كنا نستحق مكافأة فقد نجحت جهودنا في الفترة الماضية وسجلت محاضر الشرطة... تقطيع الأزواج بالسواطير..

نظر إليه إبليس بغيظ واحتقار قائلاً:

- محاضر الشرطة..! لا أثق في محاضر الشرطة!..)(1).

وأصبح الاستسلام للمشكلات والمعاناة سمة عامة على المستويين الشعبي والسلطوي وكأن قوة أكبر هي التي تحرك المشكلات وتزيد المعاناة....

وإذا ما انتقلنا إلى المضمار الثاني، ونحن نستعرض مضمون هذه المجموعة القصصية "حمدي البطران" - وهو خاص بهموم الريف في صعيد مصر، وهو مضمون - كما قلنا - أكثر خصوصية، ولا نقصد بالخصوصية أن الصعيد منعزل عن مصر المجتمع الأكبر، ولكن أقصد بالخصوصية هنا ما تتميز به المنطقة من تحكم للعادات والتقاليد المتوارثة، وانعكاس ذلك على أهل الصعيد، ويتضح ذلك من خلال بعض قصص المجموعة حيث يتناول القاص في هذا المضمار حديثه عن قضيته الانتماء والتمسك بالأرض، وقضية الثأر ثم روح التبعية ودوافعها.

ويعد هذا المضمار الإضافة الحقيقية "حمدي البطران"، وهذه القصص الممثلة له - وهي نصف عدد المجموعة تقريباً - بها لمسات جديدة، لأنه يستعرض البيئة الريفية الصعيدية ويقدمها بغفلها. وأول ما نلاحظه انتشار روح التبعية، والتفسير الغيبي للأشياء نتيجة الجهل، وبسبب الصلات القوية بين أبناء البلدة الواحدة فضلاً عن القربى، وهذه الروح الجماعية المتحمسة هي التي دفعت أهالي القرية إلى ملاحقة "ريحان"؟ ولا إلى أي مكان يتجه "ريحان"؟، ومن هنا تكثر تفسيرات الرجال السائرين في الموكب، ويغلب عليها التفسير الغيبي: (تطوع أحد شيوخ القرية... وصرح بفتواه بأن ريحان قد انجذب، وأنه في طريقه الآن إلى ضريح سيده الشيخ "أبو خطوة"، وسانده في رأيه بعض الرجال الذين

---

(1) المخطوط - ص13-14

أقسموا أنهم شاهدوا ريحان فى منامهم يرتدى أبيضا فى أبيض وتتـوج هامتـه عمامـة خضراء!!... وعندها اندفع الرجال يقبلون يد ريحان ولكنه أعـرض عـنهم فـى تـأفف شديد)[1]، وأخيرا نكتشف أن "ريحان" خرج ليعيد زوجته إلى بيته.!

وروح التبعية وسرعة الانقياد هنا جاءت مشبعة بالتفسيرات الغيبية، وهى تختلف بالطبع عن التبعية التى وجدناها فى قصة "المصـفقون" الأن ركـاب الأتـوبيس ناقشـوا وثاروا... ثم انتظموا فى التصفيق، فالتبعية هنا سبقتها محاولات، ولكنها ذابت فى وسـائل السلطة. أما التبعية فى ريف الصعيد "الموكب" فإنها استسلام من البداية بدافع الشـهامة أو الحب أو حتى حب الاستطلاع ثم طوقت بالتفسير الغيبى الملائم للمستوى الثقافى لأهـالى القرية.

أما قضية "الثأر" فهى آفة الصعيد، وعلى الرغم من أن الثأر قتل ودم إلا أن هـذه العادة ترتكز على العلاقات الأسرية والعائلية الوثيقة، وهذه العلاقات القوية هى التى تدفع إلى ارتكابه، ولو تتبعنا هذه القضية من خلال القصص المعبر عنها فى المجموعة لوجدنا ثلاث قصص هى:

(شجرة التوت / الميراث / وكانت يدى ترتعش...) وكأن هذا الترتيب قد قصـده الكاتب قصداً، ففى "شجرة التوت" تحقق القتل وكثر الثأر المتبادل بين الأسرتين، وترتـب عليه ما ترتب من حزن دفين لا يعرف طريقاً للدموع وقد تجسد فى بطلة القصـة التـى ترملت وزوجها على قيد الحياة.

وفى قصة (الميراث) قتل الأب، وقامت الأم بإعطاء المسدس لابنها ليثأر لأبيـه، فقبل ذلك كره شديد. وفى قصة (وكانت يدى ترتعش) ينفذ البطل الثأر المرغم عليه مـن أبناء العم عن كره أيضاً، فترتعش يداه، ولا يصيب الهدف. وقد نلاحظ من هذا التدرج أن فكرة الثأر قد بدأ الجيل الجديد التخفف منها أو الهرب من تنفيذها، ولكن العادات ما زالت أقوى منهم جميعاً كما هو واضح فى هذه القصص.

ومما يعزز هذا الترتيب أن القاص "حمدى البطران" لـم يسـم أبطالـه بأسـماء

(1) المخطوط – ص11.

تميزهم، وإنما طمس ملامح التميز، وأخفى وسائل التمييز أو التفرد ليقدم نماذجه فى مسميات أبعد عن الخصوصية والتفرد مثل (الأم / ابن العم / الأب...) وكأن شخوصه فى قصصه الثوالث جاءت امتداداً بعضها للبعض الآخر، ولعرض فكرة واحدة، وقضية واحدة للوحة ذات ثلاثة أبعاد، ويرصد زمنيا مدى تمكن الفكرة من أبناء مجتمعه أو مدى تمكن أبناء مجتمعه من فكرة الثأر، ونكتشف أن الفكرة فى حالة اهتزاز شديد بفعل الحضارة والتثقيف، ولكن من خلال الصراع فى تلك القصص نشعر أن العادة المتمكنة من نفوسهم ما زالت أقوى من محاولات التحضير والتثقيف، لأن الأبطال يستسلمون وهم غير مقتنعين بتنفيذ الثأر.

ويهتبل "البطران" الفرصة ليقدم لنا لوحاته البيئية المحملة بالعادات وبعبق التقاليد العتيقة ففى مثل حالات الثأر، تتكاتف الأسرة جميعها، ولذلك نجد بطلة (شجرة التوت) تخرج من بيت زوجها لتعود إلى بيت أبيها بعد أن قتل أخوها قريب زوجها، وفى قصة (وكانت يدى ترتعش) نجد البطل يصطحبه أبناء عمه إلى مدينة (المنيا) لتنفيذ الثأر، وفى قصة (الميراث) نجد لوحة كاملة، فابن العم يخطط (... يرسم ابن عمى الأكبر آلاف الخطط فى خياله المضطرب)[1]، (والندابة وسط النسوة تستدر دموعهن بكلمات منغومة..)[2]، والأم لا تبكى لأن زوجها قتل، ولم يؤخذ بثأره بعد (... لم استمع قط إلا بعد أخذ الثأر (... تذكرت فجأة أننا لم نحضر فقيها يقرأ القرآن فى جنازة أبى الراحل رغم مقدرتنا المالية...)[3]، وتستحيل الأسرة كلها إلى آذان تنتظر صوت الثأر المريح، فلن يهدأ البال إلا بالقتل (..يقودنى ابن عمى خارج المنزل، ويلفنا الظلام الدامس، وتعود الضفادع للنقيق، وتنتظر والدتى فى غرفتها المظلمة صوت الانفجار المكتوم)[4].

ومن القتل والثأر إلى لوحة أخرى هى الزفاف، فيرسم لنا بالصوت والحركة واللون هذه اللوحة لعروس وصلت إلى بيت زوجها ويقول: (تمكنت من اختراق حصار الرجال لحجرتها فى منزلها الجديد، ووقفت أمام الباب لذى أغلقته المرأة البدينة، ثم جاء

(1) السابق - ص60.
(2) السابق - ص6.
(3) السابق - ص60.
(4) السابق - ص60.

مسعود عريسها، وكانت يداه ملطختين بالحناء، وأصبعه مشرعة، واقتحم الباب الموارب، والنسوة يطرقن الأوانى النحاسية، والرجال يطلقون الأعيرة النارية... تمكنت بصعوبة من سماع صيرخاتها المبحوحة، ولم أحتمل الصراخ ولا المنديل الأبيض الملطخ، فنزلت أجرى على السلم ابتلع خوفى المبهم الغامض..)[1].

ثم يتابع القاص وصف بيوتات الريف فى (لحظة جحود/التغيير) وذلك من خلال لعب الأطفال... ثم يرصد صاحبنا تطلع الريفيين إلى أضواء المدينة المغربة، وتشبثهم بمظاهر الإنحلال فيها، وذلك من خلال وصف طفل صغير يصطحبه والده معه عن كره، ونجد ذلك فى قصة (رحلة غامضة). ويبدو أن أم الطفل استشعرت روح الخيانة والريبة فى زوجها فحمست طفلها ليتعلق بأبيه، ليذهب معه إلى المدينة، وذهب الوالد إلى حلمى الحلاق (... أمسك حلمى بالسوط الكبير المتدلى من الحائط، فوع نهايته تحت إبطه، وشرع يسن الموس.. ثم يجريه فى شعر زنده الرفيع، وأنا أتأمل ظهره المقوس ذو الحدبة الهائلة، وكنت أندفع فى الضحك عندما تكون حدبته موجهة إلى..)[2]، وعندما ذهب الأب إلى امرأة من المدينة ترتسم المقارنة فى رأس الطفل بين أمه وبين هذه المرأة، ويلتقط "البطران" هذه اللمسة الفنية ليجسمها من خلال هذا الطفل الشاك فى تصرفات أبيه المريبة منذ جاء إلى المدينة يقول: (... سلمت على أبى، وأمسكت ذراعه بيديها وضغطت عليها وهى ملتصقة بأبى، وعندما تنبهت إلى مدت كفها الأبيض الطرى وسلمت على، واحتضننتى على صدرها الطرى، وكان شعرها مغسولاً وله رائحة لذيذة، ولم تكن فيه ضفائر صوفية، ولا مفاتيح الغرف كما فى ضفائر أمى..)[3].

والطفولة فى قصص "البطران" احتكرت بطولة ثلاث قصص من المجموعة هى (رحلة غامضة / التغيير / والعصر) ولكنها لم تكن مقصودة لذاتها وإنما جعلها القاص وسيلة لاستدعاء العادات والتقاليد فى سرد تابع ومن ثم يصبح السرد التقليدى المتواضع مناسبا

---

(1) السابق – ص34.

(2) السابق – ص26.

(3) السابق – ص31.

لإمكانات الطفل السارد... والذى غالباً ما يقص بعفوية تاركاً المساحات ليتمها القارئ بنفسه.

أما المرأة فى هذه المجموعة، فهى أكثر فاعلية وتأثيراً، وتشكل جزءاً كبيراً من اهتمامات القاص، لأنها مادة ثرية مغرية لحمل أفكاره، وتوظيفها. والمرأة فى قصص المجموعة جاءت فى شكلين، فهى إما فاعلة مؤثرة، أو هى مجرد وجبة شهية يستغلها القاص كعنصر جذب لربط أجزاء قصته وجذب القارئ إليه. أما عن المرأة الفاعلة المؤثرة فنراها فى تلك المرأة الريفية على غير ما يشاع عن ضعف المرأة الصعيدية والريفية، واستسلامها للرجل أو خوفها منه. والواقع أنها كذلك - ضعيفة - فى ممارسات الحياة اليومية فقط، ففى قصة (رحلة غامضة) تشك المرأة الريفية فى زوجها، ولا تستطيع أن تفعل شيئاً إلا أن ترسل ابنها مع زوجها كى تقر عينا.

ثم نجد المرأة الصعيدية قوية فى حالة الثأر، فهى التى تشعله وتحس عليه وتتشبث به، ويجعلها القاص فى (الميراث) صورة مجسدة لتنفيذ عادة الثأر مهما كان بغضها، يقول الإبن عن أمه بعد مقتل أبيه (بعينها تأمرنى فى صمت أن أتقدم.. أخطو رغم ترددى الواضح... تستقر عيناى على وجه والدتى القاسى.. كان وجهها بالغ الصرامة... تتقدم هى... تدفن يدها فى جوف الفراغ المظلم، تستخرج كيسا باليا من القماش.. ببطء قاتل تجلس والدتى هادئة تشير إلى وتحضننى وتهمس بعمق وحزن "الآن أنت رجلى"... وتنتظر والدتى فى غرفتها المظلمة صوت الانفجار المكتوم)[1].

وهذا نموذج آخر أكثر قوة بعد أن استسلم مؤقتاً، وأعنى به بطلة (شجرة التوت) التى استسلمت للثأر.. فتركت بيت الزوجية وعادت إلى بيت أبيها.. ولما رأت أنوثتها تذبل تقدمت بشجاعة نادرة، لتصل زوجها ولا تعبأ باللائمين، تقول بعد أن ضاجعها زوجها (... وعندما خرج نبحت كلبة سوداء، وكان نباحها طويلاً وحزيناً، لكنها قررت أن تبقى فى بيتها رغم ترملها الحقيقى هذه المرة، وكان شيئاً ينمو داخلها حتى صار ساحقاً يطاول شجرة التوت الوارقة الظلال)[2]، ولو قارنا موقف المرأة هنا التى تتحدى

(1) السابق - ص59 - 60 - 61.

(2) السابق - ص41.

بموقف زوجها الذى يحرص على الخروج قبل الفجر حتى لا يراه أحد، أمكننا أن نقدر حجم شجاعة هذه المرأة. وإن كان الحل الذى أقدمت عليه المرأة هنا يجنح إلى شىء من رومانسية!! على الرغم من جهامة المقدمات، وفداحة النتائج.

والجنس فى قصص "البطران" هنا يمثل عنصراً فى غاية الأهمية، وكأنه عند الكاتب هو الميزان الحساس الذى يترجم حجم المشكلات ويتعرف من خلاله على المشاعر، ويخوض من خلاله فى الأحاسيس والأفكار عند أبطاله، ومن هنا كثرت الإيماءات الجنسية، بل تكررت بعض الصور تكراراً واضحاً، فابليس فى (علاقات متشابكة) يعرف الحل لمشكلة تلك المرأة – المنفطرة على زوجها وهم يشيعونه إلى قبره، وعندما تصبيح (اتركوه لى.. ادفنونى معه..)[1]

(تقدم منها واحد من ذوى المروءة، وحاول بعيداً عن النعش، وعندما أفلتت من يده طوق خصرها بذراعه وسحبها بعيداً... إلى المقابر الخالية.. فاستجابت له...)[2] ثم تعود من المقابر وهى فى حال آخر (فجأة.. ظهرت الأرملة وكان وجهها نظيفاً، ونظرت إلى الكلاب الماجنة، وضربت صدرها بكفها وتناولت طوبة تقدمت من الكلبة بخطىواثقة، وقذفت الطوبة فانفكت العقدة وتحرر الكلب...) فأصبحت تتعجل دفن زوجها!! وبدل الجنس حالها.!

لقد أصبح الجنس وحدة سردية أساسية فى أكثر قصص المجموعة فيشكل به المشاعر، ويضع به الحلول بنظرة فرويدية خالصة، وفى (شجرة التوت) نقرأ: (.. كان كلبهم يتغيب عن البيت، ولكنها فى الصباح تراه ومؤخرته مشتبكة بمؤخرة كلبة وحولهم كلاب كثيرة..)[3]. وتتكرر الصورة بتشابه كبير بين الأسد. وأنثاه (.. والأسد يطوف حول أنثاه.. ولما تأكدت أنثاه من عاطفته بدأ خطواته الإيجابية تجاه انثاه)[4].

---

(1) السابق – ص14.

(2) السابق – ص14.

(3) السابق – ص39.

(4) السابق – ص15.

وتعمد الكاتب رصد هذه الصور الجنسية عند الحيوانات بطريقة فطرية مقززة أحياناً، وتلك الصور غالبا ما جاءت محاكاة لما يريد أن يرمز به الكاتب على المستوى **الإنساني، وأكثر هذه الصور جاءت فى تماثل وازدواجية سردية بقصد تقريب صورة الرمز، ليحقق الكاتب توازناً مثمراً لدى المتلقى حتى يجنبه الاختزال لمعنى أحادى، فيصل القاص بذلك إلى ما يريده من القارئ، وهذا الرمز البسيط بهذه الصورة يذكرنا بقانون التناسق الاستعارى – عند البلاغيين والذى يصر على أن الجانبين المكونين للاستعارة يكشفان عن علاقة مترابطة بينهما، وهذا الازدواج السردى يسهل العلاقة الاستبدالية طالما تحققت العلاقة.**

وفى (رحلة غامضة) عندما ذهب الأب مع طفله إلى امرأة فى المدينة، يعزز الكاتب شك الطفل عن تلك المرأة (.. كانت تنظر إلى أبى وتبتسم وهى تتربع أمام الوابور وتضع بين أصابعها الناعمة الكباس وتضغطه إلى الداخل والخارج.. وعندما انسال الجاز أشعلت الكبريت فتكونت شعلة كبيرة من النار، ثم فتحت باب النفس فخرج الهواء المحبوس.. وبدأت الشعلة تخمد شيئاً فشيئاً...)[1]

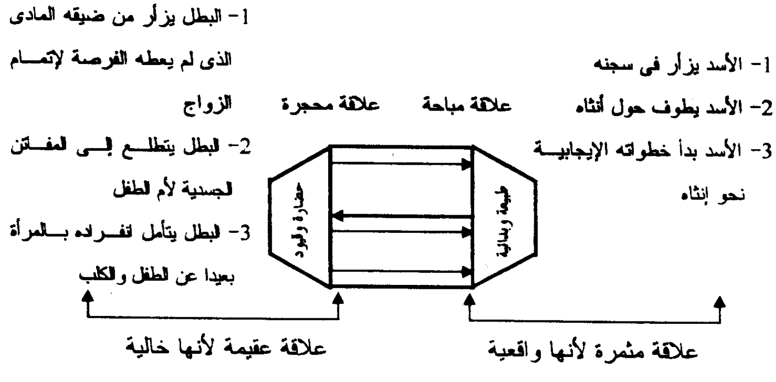
وإذا كنا فى قراءة القصة نهتم بالمضمون، فإن اهتمامنا فى النقد يتجاوز مجرد القراءة إلى العملية التى يتكون بها المضمون، ثم جدوى هذا المضمون والشكل الفنى المترجم له. ومن هنا أجدنى أتوقف مع هذه الظاهرة الفنية التى ترددت بكثرة فى قصص هذه المجموعة، وأعنى بها الأزدواجية السردية، لأنها أبرز الوسائل الفنية التى يستعين بها القاص فى قصص هذه المجموعة (المصقفون)، وكانت الأزدواجية السردية هنا مسخرة للإيحاء الرمزى، يقول غريماس (إن توليد المعنى ليس له معنى إلا إذا كان تغييراً للمعنى الأصلى[2]. ومن ثم فإن الاستعانة باللوحات الجنسية الواصفة للحيوان قصد بها "البطران" الإنسان، لأن عقلنة المعنى هنا تدفعه إلى ربط الصريح بالضمنى، وهذه الطريقة الفنية فى العرض تأتى استجابة لحقيقة يؤكد عليها كلود ليفى ستروس Claudue live straiss عندما يقول ما معناه: إن العالم الإنسانى مزدوج، ينقسم إلى بعدين دلاليين: الطبيعة اعتمد فيها

(1) السابق – ص32.

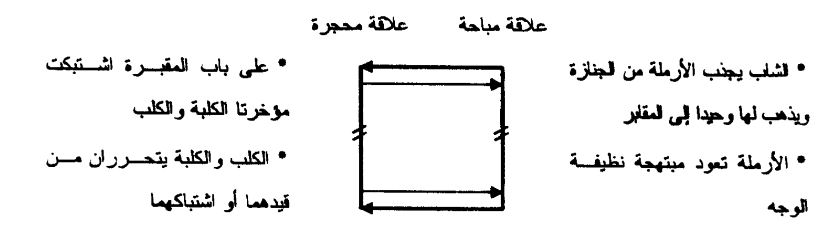
(2) مدخل إلى نظرية القصة – ص119.

المؤلف على "الازدواجية السردية" ليفسر أحدهما الآخر بطريقة رامزة، يومكن توضـــيح هذا بالمربع العلامي الآتى:

1- فى قصة (خطيبتى بين طفل وكلب) نلاحظ هذه ازدواجية السردية المتزامنـــة بين الأسد وبين بطل القصة



2- وفى قصة علاقات متشابكة نلاحظ دور إبليس فى تبديل حال الزوجة الوفيـــة لزوجها فتنقلب فى الجنازة من صارخة لاطمة إلى هادئة مطمئنة لأنها تذهب مع شاب إلى المقابر، وكان يمكن للقاص أن يترك هذه المساحة ليتمها القارئ بخياله، ولكنه يصر على التقريب ليفضح رمزه – إن صح التعبير – من خلال هذه الأزدواجية السردية:



3- وفى قصة شجرة التوت حيث إن الجنس فى القرية هو وجبة الترفيه الأساسية، بل ويعتبر الجنس مقياساً لتوافق الحياة الزوجية وسعادتها، أو عدم توافق الحياة الزوجية وتعاستها، ولذلك نجد (البطران) يعبر عن تلك الفكرة من خلال تلازدواجية السردية المنولوجية للبطلة التى تيتحلب الماضى وتتذكر أيام سعادتها يقول: (كثيرا ما كان كلبهم يتغيب عن البيت، ولكنها فى الصباح تراه ومؤخرته مشتبكة بمؤخرة كلبة، وحلولهم كلاب كثيرة. وتأكدت أن الكلب الراقد من نفس سلالة كلبهم.. الذى ابتلاه الجرب قبل يوم السواد العظيم!!)[1].

وكما تستدعى فى الجملة العربية أجزاءها (من جد وجد) كذلك تستدعى الوحدات السردية اجزاءها فى تماثل معنوى بهذه الأزدواجية السردية، فالهناء الذى كانت تنعم به البطلة قبل يوم الثأر أو يوم - السواد الأعظم - على حد تعبيرها - يمكن أن يعود.. تماماً كما جاء كلب آخر أمام البيت... ونرى ذلك التماثل فى نهاية القصة عندما أرادت البطلة تجديد أيامها الهانئة قبل الثأر، فدعت زوجها (لم يعترض زوجها رغم صمته وتجهمه وحزنه، وغادرها قبل آذان الفجر. بعد أن أعدت له الماء الساخن واغتسل)[2].

اثنتا عشرة قصة من قصص المجموعة قدمهم القاص من خلال ما يسمى (بالسرد المتضمن) من خلال (أنا المتكلم) فالسارد هو البطل ومن هنا تسهل مهمة القاص لأنها تنحصر فى:

أ- التنسيق.

ب- الابلاغ

ج- الانتباه (باستخدام المرأة هنا)

د- التحليل (لم يستخدمه القاص...)

والقاص فى هذه الحالة سينقل القارئ إلى الداخل، ويبدو أن الداخل عند "حمدى البطران" محدود الظلال، وضعيف الإضاءة فلا يسمح لنا أن نغوص فى أعماق شخوصه، وتبقى الفائدة المرجوة فائدة مظهرية تتصل بفائدة استخدام ضمير المتكلم فى السرد

---

(1) السابق - ص39.

(2) السابق - ص31.

القصصى، حيث سنكتشف العلاقة الوثيقة بين الضمير المستخدم، وبين البنية الزمنية، ففى عملية الاستدعاء – فلاش باك – أثناء العرض يروى القصة بصيغة المتكلم ونكتشف معه الإلغاء الوهمى للمسافة ما بين زمن المغامرة وزمن القصة، فيروى لنا الشخص عندئذ قصته فى الوقت نفسه الذى حدثت فيه، وتصبح هذه العملية مع الحوار الداخلى أكثر يسراً على القاص، وأبسط عرضا[1]، كما نرى فى قصته (صاحبة المعطف)، يقول البطل السارد: (...أنا أعرف ما تريد فى هذا الطبق).

وحاولت و... فشلت...

خيل إلى أننى طفل صغير. تطلعت إلى الصور المعلقة فى دورة المياه تذكرت أشياء غامضة ومخيفة. ثم أخافنى الصمت. وأخافنى صمت زوجتى... وزاد الأمر اتساع الطبق فى يدى، وتذكرت فى تلك اللحظة أنه طبق صاحبة المعطف الأبيض، والتى هى بلا شك تنتظر، ثم تذكرت، ثم تذكرت لحظة ارتدائها هذا المعطف الأبيض، وتذكرت صمتها الوديع المعبر.. ثم بدأ الخيط الساخن الرفيع يهبط من أعلى العنق حتى اجتاح كل ظهرى ساخنا... ونهضت)[2].

وست قصص أخرى – المتبقية فى المجموعة – يختفى فيها السارد ويختفى معه ضمير المتكلم، بينما يظهر الضمير "هو" الذى لا يمنحنا فرصة الاستبطان والبحث فى الداخل، ييسر على القاص "حمدى البطران" المهمة التى لم يستغلها فى السرد المتضمن للضمير "أنا"، فمن باب أولى لا نجدها مع الضمير "هو" فى هذه القصص، أى أن القاص يقف فى الخارج ويتركنا كذلك، لأنه لم يحلل شخوصه تحليلاً فينا مرضيا، وإنما قدمهم بطريقة جامدة أقرب إلى النموذج العام منه إلى الخصوصية المحددة، حتى أنه ضن على أكثر أبطاله بمنحهم أسماء تميزهم[3]. وأكرر هنا أن الضمائر فى العمل القصصى بخاصة

(1) بحوث فى الرواية الجديدة – ميشال بوتور.

(2) السابق ص43.

(3) عدم تسمية الشخوص القصصية لا يمثل فنية على طول الخط وإنما يمكن أن تكون إيجابية فنية إذا سخرت للتحدث عن أمر شاذ ع وتجربة عامة، أو رصد لعادات مجتمعة، فيصبح البطل نموذجاً لفئة، وقد أكثر روادنا من عدم التسمية كما نجد فى أكثر قصص طه حسين..

متحركة وليست جامدة، بمعنى أن الضمير "أنا" يخفى وراءه الضمير (هـو-أنـت)، وأن الضمير (أنا) يستحيل عند القارئ إلى الضمير (هو)، وعموماً فإن التلاعب بالضـمائر لا يسمح فقط بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة لدينا للتمييز بين مستويات الوعى واللاوعى)[1].

• • •

وإذا ما بحثنا عن تشكيلات الـزمن، وعلاقتهـا بالسـياق القصصـى والشـكل القصصى، سنكتشف محاولات القاص المتواضعة فى تشكيله لعنصر الزمن، فهـو علـى نقيض أكثر كتاب القصة القصيرة المجيدين، الذين يقتبسون لحظة بعينها، ويفجرون منهـا طاقات شعورية وفكرية فاعلة ومؤثرة، وبلغة مركزة. أما صاحبنا هنا فإنه يستخدم الزمن الحياتى الواقعى دونما تشكيل – غالباً – وكل دوره هو الحذف وتجاهـل التفصـيلات أو التلخيص، وذلك لأنه يتحرك بقصته فى فترة زمنية طويلة نسبيا، ومن هنـا يلجـأ إلـى التقسيم والتلخيص، لأن زمن القصة أقل من زمن الحدث الممتد.

وعندما يلجأ القاص إلى تقسيم قصته (1.. 2.. 3..) فإنه يقدمها فى بنـاء أفقـى ممتد مسطح، لا ينعم بالتفاعل والرؤى المتنوعة فى أجـزاء القصـة، وإنمـا نشـعر أن التقسيمات هنا مجرد خط طولى ممتد يقطعه القاص إلى أجزاء اختصاراً لفتـرات زمنيـة طويلة، مما يشعرنا أن التقسيمات التى يلجأ إليها القاص فى بعض قصصه هنا تقسـيمات ساذجة، لأنها تمثل وحدات مجتمعة لبناء واحد له كيانه المستقل. ولذلك نرى القاص يربط أجزاءه بموجب ذاتيته المنفعلة، والمختصرة للامتداد الزمنى "فى قصة (والعصر) يحـدثنا الطفل الصغير عن الفتاة التى رافقته، ويتبعها حتى تتزوج.. ثم يموت عنها زوجها... ثـم تسافر للخارج.. ثم تعود من السفر.. ثم يقابلها وهو كبيرُ، فينفر منها لأنها تغيرت. يقـدم القاص هذا الامتداد الزمنى الشاسع فى خمسة مقاطع، ويبدو أن القاص اعتقـد أن رصـد حادثتين بعيدتين بعدا زمنيا هو الشكل الأكثر سرعة للقصة، ومن ثم يترك المساحات مـع الفترات الزمنية... وقد يكون هذا مهما وشائقا فى القصة الطويلة أو الروايـة، أمـا فـى

(1) مدخل إلى فن القصة.

القصة القصيرة فالأمر يختلف، فالفواصل هنا كأنها أمواج متتالية، وهى صـورة رتيبة تمثل عبئا على القصة القصيرة، وتصبح القصة على هذا النحو - فى تصورى - موازية لإيقاع حياتنا الممتد بطريقة مباشرة، وهذا الإيقاع الحياتى لا نعيش فى مجراه إلا بالتجزيئ (ليل / نهار) أو (صباح / ظهيرة / عصر / مغرب..) أو (ساعة / دقيقة / ثانية..) وكلما قسمنا الأجزاء إلى جزئيات دقيقة كلما ازداد احساسنا بالوقت. ولكن صاحبنا فى تقسيماته القصصية هنا يقسم بمساحات واسعة قد تصل إلى (شهر - شهران...) وسنة/سنتان...)، وهذا لا يتناسب ألبتة مع روح وفنية القصة القصيرة.

وبالطبع إذا كان أكثر قصصه فى هذه المجموعة تمتد فى مساحة زمنية طويلة، فنحن إذن لسنا أمام حدث موحد - كما تتطلب فنية القصة القصيرة - وإنما نحن أمام أحداث، ومن ثم فكل انتقال زمنى يفرض تنظيماً جديداً للمدى الزمنى الجديد، حتى فى عملية الاستدعاء نفسها عند الشخص القصصى ستتغير، وقد يتفاوت هذا "التغيير فى العمق والخطورة تماماً كما نجد ذلك فى قصة (شجرة التوت) حيث تستسلم البطلة للنتائج السلبية للثأر... وبفعل الزمن الممتد تشعر بضمور أنوثتها، فتتبدل وتتغير، وتقرر العودة لزوجها على الرغم مما بينهما من مسافات ملطخة بدم الثأر الذى لم يجف بعد، والذى يتجدد بتجديد القتلى فى الأسرتين.

وكان علينا أن نبحث عما إذا كانت هناك نقاط تلاق نسبية - فيما يختص بالمدة الزمنية - أم لا؟ وبالطبع لم نجد، لأن كاتبنا هنا يرصد الأحداث بطريقة فنية فى خط طولى، ويبتعد عن هندسية الخطوط المتقاطعة والمتوازية، ولذلك وجدنا القاص (حمدى البطران) يفرض رؤى - لا أشكال فيها - على مخيلة القارئ لتوصيل بعد فكرى محدود وفى قصة (شجرة التوت) عندما تدخل البطلة بيتها بعد غياب طويل نجد معها الأشياء ساكنة لا حراك فيها (..طافتقى أرجاء منزلها. تحسست أركانه. نفضت التراب عن حوائطه.. المرآة معلقة فى الحائط، غطاها التراب، أزاحته عنها، وقربتها من وجهها للمرة الأولى. ولم تنظر فى مرآة منذ خرجت..)[1].

(1) المخطوط - ص46.

إن هذه التفاصيل الدقيقة لجمود الأشياء – على الرغم من حركة الزمن – لتدعونا إلى التأمل حيث يجسم القاص بها صورة الجريمة التى تسببت فى ذلك الجمود.

وهناك بعض قصص قليلة زاوج فيها القاص بين الحلم والواقع كما نجد فى قصتى (علاقات متشابكة – وأحلام مستحيلة) أما قصة (ساعة الفراق) فالتقسيم فيها عبارة عن الانتقال بالأحداث من اليقظة إلى المنام ومن المنام إلى اليقظة.

وإذا كان الامتداد الزمنى لبعض القصص قد ألجأ القاص إلى التلخيص كما فى (شجرة التوت) أو التقسيم كما فى (والعصر) – مثلا – فإن هناك بعض القصص لجأ فيها القاص إلى تقسيم لا يتصل بعضوية الحدث القصصى، ولا يضيف إلى القصة أى بعد فنى، ثم تصبح التقسيمات هنا مجرد مسوخ، ولا تزيد عن كونها تتريب الجزئيات للصورة، كما فى قصة (أحلام مستحيلة) فالتقسيم فيها لا يختصر فترة زمنية، لا يعبر عن تحدد الرؤى حول موضوع القصة...، بينما نجد مبررا للتقسيم فى قصة (ساعة الفراق) إذ تختلط الأحلام بالواقع، ويصبح كل منهما امتداداً للآخر، ويأتى التقسيم هنا فى وحدات سردية معبرة عن الانتقال من (يقظة منام يقظة...).

ويبدو أن صور الكاتب القصصية ما زالت محدودة النطاق فى تجربته الأولى، ولهذا نلاحظ تكراره لبعض الصور حيث يدور فى فلك عدد محدود من الصور القصصية والمساحات الوصفية، فإذا ما أراد أن يحدثنا عن امرأة مغرية – مثلا – وجدنا اهتزازها هو مصدر الإغراء عنده، ونجد هذه الصورة تتكرر فى قصص (ساعة الفراق/المصفقون/خواطر العشر الأخيرة) على النحو الآتى:

* فى قصة (ساعة الفراق) يقول: (تيقظت فى الحواس، فاقتربت من الشاشة أكثر... ظهرت سيدات وبنات، وبدأن يقفزن، وهن يرتدين ملابس الرياضة... كانت أجسادهن قد تحررت من قيودها الداخلية... اقتربت احداهن من الشاشة وهى تقفز وتنط والصورة تأتى بها من الأمام ومن الخف، وفيها أشياء تضطرب وتهتز تجولت عيناى على جسدها المثير)[1].

* وفى قصة (المصفقون) يقول (.. وفى اللحظة التى ترتفع فيها عن مقاعدنا

(1) المخطوط – ص17.

عنوة يكون الطريق أسفل عجلات السيارة الستة قد سبق لها الهبوط فجأة، وهى بلا شك لحظة ذهبية "لرجب" لن يضيعها... لأنها تكشف المعدن الحقيقى لذلك الارتفاع الناهض عند منطقة صدرها، فإذا ارتج بعنف رفعت هى يديها إليه تسنده من القفز من الفتحة الشيقة)[1].

• وفى قصة (خواطر العشر الأخيرة) نجد البطل السارد يراقب "هناء" ويثيره اهتزازها.. فهو يضحكها لتهتز فيزداد إغراء.. يقول: (.. ولكن ما يحيرنى حقاً أنها تضحك وتهتز، ويهتز معها كل شئ! وتتملكنى الرغبة فى عمل أى شئ..)[2]. وفى القصة نفسها يقول فى نهايتها (... انفجرت "هناء" ضاحكة وكانت تهتز ويهتز معها كل شئ) [3].

وإذا كان الشكل الفنى واسطة إيصال معبرة عن نفسها وقادرة على توسيع نطاق اللغة إلى أبعد من الإطار اليومى للمعنى عن طريق التداعى والإيقاع والإيحاء، أمكننا أن ندرك العلاقة الوثيقة بين تواضع الشكل الفنى مع تواضع البناء اللغوى وتقليديته فى قصص هذه المجموعة.

وبعد.. فإن القاص (حمدى البطران) بهذه المجموعة يقدم تجربته الأولى والتى كتبها فى فترة زمنية قصيرة نسبيا، وقد اختار الطريق الصعب، فلم يصعد على أكتاف التقليد، وإنما أراد أن يكون متميزاً فى عطائه القصصى، ومن أجل ذلك فإن من يشق الطريق الصعب لا بد له - فى التجربة الأولى - أن يخلف وراءه حفراً ووهاداً يعجز عن ملئها وتسويتها بالتجربة الأولى. لأن طريق الإبداع صعب.. وطريق التميز أكثر صعوبة، ولن يستقيم لصاحبنا الطريق إلا إذا أكثر من قراءته، ونوع فى تجاربه، وتمكن من لغته تمكنا يتيح له تطويعها لموهبته القصصية التى رأينا إيجابياتها الرائعة فى هذه المجموعة التى تشير إلى امتلاكه لأدوات القاص الجيد ثم الروائى المتميز، وهذه الإمكانات الفنية للقاص تنبئ عن مستقبل زاهر للقاص فى عالم القصة والرواية معاً.

المنيا فى 1989/1/25م

---

(1) السابق - ص5.

(2) المخطوط - ص26.

(3) المخطوط - ص27.

نجيب محفوظ
والرواية النهر[1]

أعرف أن أعمال "نجيب محفوظ" تجذب الناقد؛ لأنها ثرية بفكرها وفلسفتها وشكولها الفنية المتنوعة، بل ولغتها المتطورة من عمل إلى آخر. وفى هذه الدراسة سأعتزل إلى إلقاء الضوء على شكل فنى تميزت به أكثر روايات "نجيب محفوظ" ولاسيما "الثلاثية" والتى سنتخذها متكأ لإظهار مدى تميز "نجيب محفوظ" فى استخدامه لتيار تسلسل الأجيال أو "الرواية النهر" River Novel كما يسميها الإنجليز، ومن ثم فهذه دراسة تسجيلية تعتنى بالشكل الفنى، وأعتقد أنه من اللازم أن أتوقف بسرعة مع تأصيل سريع لهذا الشكل الفنى فى أوربا، ثم كيف انتقل إلينا، وكيف استخدمه روادنا من الروائيين حتى نصل إلى "نجيب محفوظ" وثلاثيته التى أبدع فيها وتميز تميزاً فنياً واضحاً.

وأعرف أن هناك من لا تروقه هذه الدراسة بعد أن اعتدنا على المنهج الوصفى أو التحليل الاجتماعى والنفسى – وهو ثرى فى تناولنا لأعمال "نجيب محفوظ" – من أجل التوصل إلى إظهار تطابق البنية الأدبية والبنية الاجتماعية المولدة – لها – كما نرى فى تنظير لوكاش Lukaes وجولدمان Goldman. أما هذه الدراسة فتعنى برصد تطور الشكل الفنى الذى يمثل النواة المولدة لمختلف مستويات الخطاب القصصى.. وإذا كنا نتحدث عن الشكل فليس معنى ذلك أننا نعتزل إلى الشكل بتقسيم تعسفى بين الشكل والمضمون، لأن دراستنا هنا لن تستعرض الشكل الفنى بمنهج مغلق متحجر، بمعنى أن البناء الفنى (تسلسل الأجيال) سيفرض على العمل الروائى توزيع الوظائف حسب إمكانات غير محدودة العدد...

ومن المعروف أن دراسة الشكل الفنى فى الرواية بخاصة أقل اهتماماً عند النقاد،

(1) دراسة نشرت فى مجلة القاهرة القاهرية – عدد 90 سنة 15/1409 ديسمبر 1988 فى ملف خاص عن نجيب محفوظ.

وذلك لحداثة الشكول الروائية من ناحية، ولارتباط الرواية بالحياة ارتباطا مباشرا، ولاسيما عند الواقعيين ثم النظرية الوضعية التى ربطت بين الأدب والمجتمع ربطا وثيقا... إلى أن رأينا مدرسة الشكليين الروس ثم نقاد فرنسا يتقدمون خطوة عندما رفضوا مقولة: إن الرواية جنس أدبى لا شكل له.

ويهمنا هنا البحث عن كيفية استخدام تسلسل الأجيال فى الرواية العربية حتى نصل إلى ثلاثية" نجيب محفوظ وهى صورة ناضجة ومتميزة فى استخدامها لهذا الشكل الفنى.

*** الرواية النهر فى أوربا:**

يذكر د. "غنيمى هلال" أن أول من اتجه فى قصصه إلى نماذج وطبقات متعاقبة (هو الكاتب الفرنسى "بلزاك" 1799 – 1850 فى مجموعته التى أطلق عليها "الملهاة الإنسانية La Comede Humain، وبعده"أميل زولا" 1840 – 1902 الذى أرخ فى – عشرين قصة – لأفراد متعاقبين من أسرة خيالية سماها" روجون ماكار Rougon Macquert، وقد تبعهما فى هذا المنهج الكاتب الفرنسى "جول رومان Jules Romains 1868 – 1942 الذى أرخ فى قصصه للحياة الباريسية والفرنسية ثم الأوربية..)[1]، وفى عام 1920 فى فرنسا (ظهرت تنويعة جديدة عملاقة من الفن الروائى أطلق عليها اسم – الرواية النهر. كان "مارتان دى جار" قد نشر الأجزاء الأولى من روايته الطويلة (عائلة تيبو). لكن هذا المشروع لم يستكمل جميع أبعاده إلا بعد ظهور الأجزاء الثلاثة الأخيرة الضخمة المعنونة بـ(صيف 1914. وقد أراد "ديهامبل" بروايته (حولية عائلة باسكييه)، و"جول رومان" بروايته (الرجال ذووا الإرادة الصالحة) أن يقدما على غرار (بلزاك وزولا) صورة كاملة للمجتمع الفرنسى فى القرن العشرين.. لكنهما فشلا فى ذلك)[2] ولعل هذا الفشل "الذى دفع بعض النقاد إلى اعتبار (نجيب محفوظ) أقرب تأثرا ببلزاك، بينما يرى آخرون أنه تأثر بكتاب انجلترا يقول د. غنيمى هلال (ومن الانجليز الذين تأثر بهم الأستاذ نجيب محفوظ" أرنولد بينت Arnold Bennet 1931 فى قصصه التى عنوانها "المدن الخمسة Tales

(1) الأدب المقارن – غنيمى هلال ص239 – 240.

(2) الرواية الفرنسية الجديدة – ترجمة نهاد التكرتى – ص23-24.

Live of ثم الكاتب الانجليزى الأخر "جالسورثى" Gasuortgy 1933.. فى سلسلة قصصه.. وكان عنوانها "الملهاة الحديثة Amodem Comdy"[1].

ويبدو أن فكرة السابق واللاحق هى الدافع الأساسى وراء الآراء التى تحيل أعمال نجيب محفوظ إلى أصول أوربية ولاسيما تلك التى كتبت بتيار تسلسل الأجيال، وهذا فى حد ذاته غير مقنع إن لم تكن هناك الدراسة التحليلية المنهجية التى تثبت هذا التأثير أو تنفيه، ولقد اغنتنا د. سيزا أحمد قاسم عن الحث فى هذه النقطة فى دراستها المقارنة المعنونة بـ(بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)[2]، فلقد أثبتت مدى تميز (نجيب محفوظ) فنياً فى ثلاثيته وتفوقه على كتاب أوربا، واعتقد أنه من مكرور القول أن نتوسع فى هذه النقطة.

*** الرواية النهر فى أدبنا العربى:**

وسأركز حديثى عن الرواية النهر فى أدبنا العربى ومكانة وتميز نجيب محفوظ فى استخدامه لهذا الهيكل الفنى المسمى بالرواية النهر أو تسلسل الأجيال.

وبداية نعد "طه حسين" فى "شجرة البؤس" هو أول مستخدم لتيار تسلسل الأجيال فى تاريخ الرواية العربية لأن "شجرة البؤس" صدرت 1944 وعلى الرغم من إدعاء "مارسدن جونز ود. حمدى السكوت" على هذه الرواية عندما ذكرا أن طه حسين لم يقصد كتابة رواية أجيال (.. لا يمكننا أن نقبل أن المؤلف قد قصد أساسا إلى أن يكتب أجيال)[3]. إلا أننا نعتقد أن طه حسين قد قصد قصداً كتابة رواية الأجيال يقول فى المقدمة (إن فترة التطور والتجديد حين يلتقى حضارة قديمة مستقرة بحضارة جديدة طارئة لعمل مغر بالتسجيل والقص حيث كثرة الضحايا)[4]. أما العيوب الفنية فهى واردة ومقبولة لأنها المحاولة الأولى. وتأتى المحاولة الثانية عند "عبد الحميد جودة السحار" فى روايته (فى قافلة الزمان)، ثم جاء (نجيب محفوظ)، ومن بعده نجد محاولات عديدة تستخدم تيار

---

(1) الأدب المقارن – غنيمى هلال – ص 240.

(2) انظر الكتاب الصادر عن الهيئة العامة 1984.

(3) انظر مقدمة ببليوجرافيا طه حسين.

(4) شجرة البؤس–المقدمة بتصرف

تسلسل الأجيال نذكر منها رواية (ثم تشرق الشمس) لثروت أباظة.. ثم جاء عدد كبير من الروائيين الشبان يسيرون على نهج الرواية المحفوظية فى استخدامهم لتيار تسلسل الأجيال.

*** تميز نجيب محفوظ فى "الرواية النهر":**

لا شك فى أن الدارس لتاريخ الرواية العربية سيقف على الدور الكبير والقفزة الفنية المتميزة لنجيب محفوظ الذى استخدم شكل الرواية النهر ببراعة فائقة، ويكفى أن نشير إلى أن نجيب محفوظ فى "الثلاثية" عندما استخدم تيار تسلسل الأجيال قد أنقذ الرواية العربية من عبادة (الأنا) التى سيطرت وتمكنت من إبداعاتنا الروائية عند الرواد، ويبدو أن قدراتهم الفنية قد جعلت رواياتهم تدور فى دائرة مغلقة اسمها (الأنا) ليس فيما يسمى بالاتجاه الذاتى، ولكن فى الروايات عند الرواد حتى من تطلع منهم للإصلاح الاجتماعى كطه حسين رأى المجتمع من خلال ذاته، وجعل من حياته وحياة أسرته المادة المفضلة لقصصه حتى أنهم يقولون إن "شجرة البؤس" هى قصة جدو والد طه حسين[1].

وإذا ما استطلعنا معا روايات الرواد نجدها جميعا وقعت فنيا تحت سطوة "الأنا" بداية من "زينب" ولا يخفى على القارئ ظهور المؤلف بطريقة طاغية فى الرواية وكأنه يحكى عن نفسه، ويرى المجتمع الريفى رؤية رومانسية توافق مزاجه، والحكيم نجده بطل "عصفور من الشرق" وهو بطل "يوميات نائب فى الأرياف"، والمازنى يلح فى المقدمة بأنه ليس هو (ابراهيم الكاتب) ولكننا نرى المؤلف قد تقمص شخصية البطل ليروى لنا مغامراته النسائية، وطه حسين يكاد يتخلص من "الأنا" فى دعاء الكروان، ولكننا نراه فى نهاية الرواية يتقمص شخصية "آمنة" وينطقها بلسانه ويحركها بفكرة، وحتى عندما كتب "أديب" وأراد أن يخرج من سطوة "الأنا" رأيناه يعقد موازنة غير مباشرة بينه وبين بطل روايته ثم يقع فى استطرادات دافعها سطوة "الأنا" عليه كسارد روائى.

أما نجيب محفوظ فكان دوره فى "الثلاثية" مجرد تحريك كائنات الورق "الشخوص" بحيدة تامة تصعب علينا أن نبحث عن الراوى ومكانه، أو حتى فكر الراوى هل هو شخصية فلان أم فلان، فلقد تعددت الأصوات وبرزت بأحجامها الطبيعية فهو يقدم

(1) انظر تصريح مؤنس طه حسين فى "طه حسين وأثر الثقافة الفرنسية فى أدبه" للأب كمال قلتة.

السالب والموجب دونما تعاطف فلا نستطيع أن نكتشف تعاطفه مع "أحمد" الشيوعي ولامع "كمال" الباحث عن الحقيقة، ولامع "عبد المنعم" المسلم الملتزم، ولم نر الجمل الاعتراضية التي تمتدح الخير أو تذم الشر، وإنما يكتفي بالسرد وتقديم الشخصية في حجمها الطبيعي فهو مثلا لم يسقط ياسين الذي استسلم لنزواته أو ينهي شخصيته نهاية سيئة نتيجة استسلامه لجوانب الضعف في شخصيته، و"كمال" المثالي الباحث عن الحقيقة والذي لم يبحث عن المادة أو المركز في اختيار الكلية التي يلتحق بها نجده في الرواية لم يحقق النجاح على المستويين المادي أو الفكري.. ويشعر بالمرارة في منتصف الطريق[1].

إن هذه الحيدة تنبع من قدرة فنية قلما نجدها عند روادنا قبل نجيب محفوظ وعلى المستوى الأوربي نرى "فلوبير" أول من نادى باختفاء الراوي ثم طور "هنري جيمس" هذه الطريقة الفنية في العرض، ونجيب محفوظ قد طوعها باقتدار حتى على مستوى سرد المنولوج فلم يقدم له ليعرفنا بأن البطل يحادث نفسه وإنما نفهم من عرضه أن هذا الحديث (منولوج)، "فياسين" مثلا – ذاهب إلى أمه ليمنعها من الزواج، يقول نجيب محفوظ بدون مقدمات على لسان "ياسين" (..أي زواج الذي تعنيه؟ إنه زواج ثم طلاق ثم زواج ثم طلاق، وهنالك ما هو أدهى وأمر ذلك "الفكهاني".. أيذكرها؟ أيصفها بما في نفسه من ذكريات؟ أيصارحها بأنه لم يعد جاهلا كما تظن؟ أرغمته حدة الذكريات على الخروج عن اعتداله هذه المرة فقال...)[2] ونرى كيف عرض (المونولوج) بدون مقدمات، وكيف انتقل من (المونولوج) بدون مقدمات، وكيف انتقل من (المونولوج) إلى الحوار مع أمه بدون مقدمات أيضا في سلاسة فنية وتمكن واضح، إن الحيدة الكاملة واختفاء الراوي في السرد جعل شخوص نجيب محفوظ ليست مجرد كائنات ورق وإنما شخوص حقيقية نراها ونستمع إليها وربما نحاورها أيضاً، إنه يعطي القارئ الفرصة للانغماس والمعايشة النفسية والعقلية لأبطال روايته وتحركاتهم.

والحيدة ميزة فنية مهمة في العرض لم تقف بنجيب محفوظ عند مستوى شخوصه، ولكنها تطرقت إلى تميز الشكل الفني عنده (تسلسل الأجيال أو الرواية النهر)

(1) راجع قصر الشوق ص254-237.
(2) بين القصرين – ص132.

فنجيب محفوظ يمتد بأجياله زمنيا ليرصد الحياة المصرية بمستوياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وعلى الرغم من الامتداد الزمنى للأجيال إلا أننا نلاحظ أن نجيب محفوظ لا يتعاطف مع جيل دون جيل، وكأنه يكتفى بعرض الحقيقة فى حيدة تامة لم يستطعها من حاول قبله استخدام تيار تسلسل الأجيال أذكر على سبيل المثال لا الحصر أن طه حسين فى "شجرة البؤس" يتعاطف مع الجيل الثالث الذى ينتمى إليه هو وأخوته زمنيا، ويسخر من الجيلين الأول والثانى وكذلك الأمر نفسه فى رواية (فى قافلة الزمان) لجودة السحار نجد المؤلف قد تعاطف مع الجيل الرابع (جيل مصطفى) ومصطفى هى الشخصية التى تعبر عن المؤلف نفسه، وهذا التعاطف مع جيل دون الآخر يخل بالتركيب الفنى لتسلسل الأجيال حيث يلجأ المؤلف إلى التلخيص كما نجد عند طه حسين فى شجرة البؤس ولاسيما تلخيص وضع (الجيل الثانى)، أو يلجأ المؤلف إلى التطويل فى إلقاء الضوء على الجيل الذى يتعاطف معه كما فعل السحار مع (مصطفى) أو للجيل الرابع لدرجة قربت الرواية من التيار الذاتى الذى استعرضه من خلال أجيال لم تتضح معالمها كاملة. أما نجيب محفوظ فلأنه نأى بذاته عن الحدث الروائى فإننا نلاحظ حيدته التامة، فهو لا يتعاطف مع الماضى على حساب المستقبل ولم يتعاطف مع المستقبل على حساب الماضى.

وأهم ما يميز تيار تسلسل الأجيال أنه يستعرض قطاعاً مجتمعاً يمتد زمنيا ليرصد حركته السياسية والاجتماعية والاقتصادية وكأنه يؤرخ للعصر، ويبدو أن حب نجيب محفوظ للتاريخ قد مكنه من تقديم الواقع من خلال تسلسل الأجيال بطريقة عرضية فرصد حركة المجتمع من خلال تحركه الواعى داخل نطاق الجيل الواحد ثم ينتقل للجيل الذى يليه.. وهكذا ليقدم لنا المجتمع فى مرايا لامعة حينا ومعتمة حينا آخر، ونلاحظ أن نجيب محفوظ قد نجح فى حبكة تيار تسلسل الأجيال من ناحيتين:

الأولى: أن وحدات القص لم تتعد أفراد الأسرة (الأجيال) اللهم إلا فى وحدتين سرديتين هما:

1- زنوبة بعد زواجها من ياسين.

2- موقف زينب بعد اغتصاب ياسين للجارية "نور".

ومن هنا تمكن من تركيز البؤرة الروائية فأشعت إشعاعاً نفذ إلى قلب المجتمع

ليحدد الرؤى ويرصد التغييرات من جيل إلى جيل (داخل الأسـرة الواحـدة التـى هـى المجتمع فى صورة مصغرة).

آخراً: أن نجيب محفوظ قد حدد المكان وحده، فلم يتنوع المكان وهذا يساعد على رصد التغييرات بشيء من تركيز، على نقيض طه حسين فى "شجرة البؤس" الذى تحرك بين الريف والمدينة ولم يتمكن من الإحاطة بقدرات المكان ولاسيما فى المدينة. أما نجيب محفوظ فركز على الأحياء الشعبية فقط فى القاهرة وجاء وصفه عاما غير خاص يعتنـى فيه بالسمات المشتركة أكثر من عنايته بالسمات المميزة المقيدة للمكـان المحـدود، ممـا يضفى على المكان دلالة اجتماعية، فالمكان يحدد الطبقة التى تقطنه (فالوصف عند نجيب محفوظ هيكلى حيث إنه يكتفى بتسمية الأشياء دون تجزئتها)[1].

وتيار تسلسل الأجيال يحتـاج إلـى الفتـرات المتتاليـة المزدحمـة بالأحـداث والمتغيرات، ولعل هذا ما دفع طه حسين لكتابه رواية الأجيال "شجرة البؤس" عندما أيقـن أن التقاء حضارتين لهو عمل مغر بالقص والتسجيل، وكان نجيب محفوظ بالقدرة نفسـها عندما اختار الفترات الزمنية التى تناسب تيار تسلسل الأجيال، فلقد نجح "محفـوظ" فـى رصد أزمة التطور الحضارى، والتغيير فى مصر والبلاد العربية فى بدايات هذا القـرن بينهم فكريا وسياسيا نتيجة الانعكاسات الاقتصادية والاجتماعية المختلفـة، وهـذه الفتـرة تشابه إلى حد كبير التغيير الذى حدث فى أوربا فى القرن التاسع عشر، والتـى أغـرت أدباء فرنسا ثم انجلترا بكتابة "الرواية النهر" تماما كما أغرت نجيب محفـوظ فـى هـذا القرن. فلقد استوثق نجيب محفوظ من التغييرات التى تميز بين أجياله، وإذا كـان نجيـب محفوظ قد نجح فى ذلك لأنه توسع عرضينا مع كل جيل، فإن نظراءه من كتـاب روايـة الأجيال فى أدبنا العربى لم يحالفهم التوفيق، ونذكر على سبيل المثال "فى قافلـة الزمـان" فإن التقارب الزمنى بين الأجيال من ناحية، وعدم الربط بين الأحداث العامة فى المجتمـع وبين شخوص الأجيال من ناحية أخرى تساعد على عدم نجاح "السحار" فى التمييز بـين أجياله، ومن ثم فشل فى رصد المتغيرات السلبية أو الايجابيـة، وأصـبح التفريـق بـين

---

(1) بناء الرواية.. - د. سيزا أحمد قاسم - ص91.

الأجيال بالموت هو الحد الفاصل، وهو ضعيف فنيا فى تيار تسلسل الأجيال.

وأما "ثروت أباظة" فى (ثم تشرق الشمس) فجاءت أجياله فى تقارب زمنى طمس ملامح التميز بين الأجيال.

ولعل تركيز نجيب محفوظ على شخوصه وبحيدة كاملة ليحقق المعادل الموضوعى داخل عمله إيمانا منه بقيمة الفرد وقدراته على التغيير وهذا منطلق لا بد منه للإصلاح الاجتماعى الذى سعى إليه من قبل طه حسين وأكمله نجيب محفوظ بطريقة أخرى فى رواياته.

وأخيرا فإن التزام نجيب محفوظ بتيار تسلسل الأجيال كان يناسب رغبة نجيب محفوظ فى تصوير الحياة المصرية والتسجيل لها، وكان موفقا فى اختياره لتسلسل الأجيال، قال نجيب محفوظ (.. هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله فى شكل روائى على نحو ما صنع وولتر سكوت فى تاريخ بلاده)[1].

واعتقد أن ما تردد من أن نجيب محفوظ تأثر فى هذا التيار الفنى - تسلسل الأجيال - ببلزاك أو غيره من كتاب أوربا، وثبت بالتحليل أنه يتفوق عنهم فنيا[2]، فكذلك الأمر بالنسبة للأدب العربى والرواية العربية، فإن نجيب محفوظ تميز عن أقرانه فى استخدامه الفنى المتميز لتيار تسلسل الأجيال حتى لو صرح نجيب محفوظ - بأنه تأثر بطه حسين - كما جاء فى "عشرة أدباء يتحدثون". واعتقد أن نجيب محفوظ بتصريحه هذا أثار الدخان ليحجب عنا رؤية مصادره الحقيقية، وإذا كان نجيب محفوظ قد اقتبس تكنيك تسلسل الأجيال أو الرواية النهر، فإنه قد طور التكنيك وتميز على أقرانه فى استخدامه لدرجة أننا يمكن أن نطلق على الثلاثية نموذج الرواية "المحفوظية"، لقد صدق طه حسين عندما قال عن ثلاثية نجيب محفوظ (.. إنه أتاح للقصة أن تبلغ من الإتقان والروعة ومن العمق والدقة ومن التأثير الذى يشبه السحر ما لم يتحه لها كاتب مصرى قبله)[3].

د. محمد نجيب التلاوى

المنيا، 1988/10/22م

(1) عشرة أدباء يتحدثون - 238.

(2) انظر كتاب بناء الرواية - د. سيزا أحمد قاسم.

(3) خواطر - مقال طه حين عن "بين القصرين".

التطريز على متواليات "العشق والعطش"

1-1: قديما قالوا: "هذا شعر العلماء.." وقصدوا بالمقولة التقليل من القيمة الفنية للشعراء العلماء، والعلماء الشعراء، حيث بسطت العقلانية المتيقظة سيطرتها على السيولة الشعرية والشعورية، فسكنت ألفاظ باردة التفعيلات المعدة سلفاً، فامتلأت المسافات.. وسُددت الفراغات في غيبة التوهج الشعوري وفي حضور الخبرة المتفلسفة، والرؤى المتمنطقة. لكن الأمر في فن القص جد مختلف عنه في الشعر؛ لأن القاص يخطط لعمل تركيبى، ويقيم مسرحاً نحتياً يتسع للحذف والإضافة، والتقديم والتأخير. والتفكير في شكلنة التجربة لم يقل عن التفكير في أسلبتها.. وكلما زادت العناية وخبرة الصنعة كلما انعكس ذلك إيجابياً على التجربة القصصية، وهذا أمر يغرى بدراسة مستقلة للقصاصين النقاد والقصاصين العلماء. وحديثاً ردد ابن جونسون مع غيره بأن هناك النقد قبل الإبداع، وهو نقد صادر عن الفنان المبدع نفسه، وهذا أمر يصعب مهمة الاقتراب من متواليات "العشق والعطش" لطه وادي، لأن صاحبها خبير في هذا العلم وفي نقده، وإذا كانت الرؤية التركيبية تكفي المبدع ليسترسل، والرؤية الكلية ضرورة الناقد ليحلل، فصاحبنا هنا امتلك الرؤيتين، والقدرتين التركيبية والتحليلية، وانعكس ذلك - عن قصد وإصرار - على هذا العمل القصصي، مما يجعل محاولتنا هنا أقرب إلى نقد النقد إن صح التعبير.

1-2: ليسمح لي القارئ أن أتجاوز العرض الوصفي لهذه المتواليات القصصية؛ لأن الاتجاه الوصفي يمثل تحركاً نقدياً أفقياً، يفقد القص قدراً كبيراً من قيمتـه الإبداعيـة، ولأنه يكاد يقتصر على عرض أحادي للمضمون ليتعادل إيديولوجياً أو واقعياً مـع هـوى الناقد.. وهذا أمر يجوهر المضمون كغاية نقدية أحادية، ومن ثم سنفصل عن قصد أو غير قصد بين الشكل والمضمون مما يوقعنا في شرك ثنائية نقديـة تجاوزهـا النقـد القـديم

والحديث على حد سواء. وفي الوقت الذي أحرص فيه على الابتعاد عن الطريقة الوصفية، فإنني ابتعد بالقدر نفسه عن تشيئ هذه المتواليات، لإنقاذها وإنقاذ القارئ من وطأة التجريد النقدى، أو حتى الإحصاء الأسلوبي الذي قد يحول السيولة الإبداعية بأحاسيسها ومشاعر المتوهجة إلى مجرد متواليات منطقية قد تذوب معها حرارة الرؤية الفنية، وتصبح المحاولة مجرد فرضية بحثية فقط. ومن ثم، فالتوسط النقدي الراغب في الانطباعية هو سبيلنا للاقتراب من خصوصية هذا العمل الإبداعي الذي جاء حاملاً للتوسط الإبداعى، حيث تجاوز (طه وادي) البناء التقليدي للقصة القصيرة، في الوقت الذي احتفظ فيه بدفء الحكى وحرارة الانفعال، وهي معادلة صعبة، وتحققها يعنى الإقرار المبكر بالتميز الفني لهذه المتواليات، ويعنى انفرادها بمذاق خاص يرتفع فوق كم التحديث الملغز والمعتم، الذي ينفرد بتميز شكلانى كغاية.

1/2: إن الأحاسيس التي تملكتنى عندما قرأت - من زمن - مجموعة طه حسين "المعذبون في الأرض" هي نفسها التي تتملكنى الآن بعد أن فرغت من قراءة متواليات "العشق والعطش" لطه وادي، وتوحد الإحساس يكشف عن وشائج صلة قد تكون مجرد الأرضية المشتركة بين العملين، فكلاهما اتخذ من ريف مصر وسيلة لرصد عذابات أبناء الريف تحت وطأة الفقر والحرمان عند طه حسين أو تحت وطأة العشق والعطش بتعبير طه وادي. فشخصيات "المعذبون في الأرض" (صالح / صفاء / خديجة..) تعيد نفسها بمنظور معاصر عند وادي حيث نلتقي بمثيلاتها في "العشق والعطش نحو: نادية/يوسف/ عيسوى.. وفتاة الريف الساذجة التي كان يستدرجها المكير بالخز والقز والسلادان في "المعذبون في الأرض"... هي نفسها أميرة التي وقعت مع أبيها في شرك المخادع حسين أبو العزم في قصة "سداح مداح". ويبدو أن ما ذكره طه حسين من أن "صالح" يملأ المملكة المصرية، قد امتد هذا النموذج "صالح" حتى يومنا هذا وتشكل في أسماء أخر؛ لأن الفقر المدقع والحرمان هما العامل المشترك في الريف المصري، وهذا يظهر بدوره قدراً من الثبات على الرغم من تغير المسميات للوطن "المملكة المصرية / الجمهورية العربية المتحدة / جمهورية مصر العربية). وتشابه هذه النماذج لايعنى بالتبعية التشابه بين المجموعتين، لأن الفروق الفنية القائمة بين عمل طه حسين وعمل طه وادي تعكس

حد القيمة المتغيرة، والمتطورة، ولذلك عبر كل منهما وقد استند إلـى الحـد المفهـومي للصراع في عصره، ومن هنا بدأت الفروق المتباعدة في الظهور، ففي الوقت الذي اعتمد فيه حسين على الحبكة التقليدية بمثلثها (بداية – وسط – نهاية) نجد وادي قدم الحكاية التي اختزلت الحبكة التقليدية إلى فكرة، ولتصبح الشخوص عنده معاني لانفعالات، وقد مثلـت بحيويتها جسراً لثنائية العشق والعطش بفعل التذكير حيناً، والانغماس الواقعي أحياناً.

2/2: وفي الوقت الذي أصر فيه طه حسين على أن يكون معلماً قصصياً وليعبر عن مفهومه لحرية الفنان، كان طه وادي معلماً من نوع آخر عندما أصر على الاحتفـاظ بسلطة (الصوت الثالث). فاضطر طه حسين إلى الاستطراد الذي أعاق حركة القص، أما طه وادي فاستثمر الاحتفاظ بـ(الصوت الثالث) ليعزف من خلاله منظومة فنية تبيح حرية التحرك بين الماضي والحاضر من ناحية، وإجادة توزيع الأضواء إجـادة ذابـت معهـا البطولة الفردية – من ناحية أخرى – كما سنرى.

3/2: واستعان وادي بوسائل فنية عديدة لتحقيق انتصارات فنية تدفع القارئ إلـى مزيد من الانفعال، وأول هذه الوسائل أنه استطاع أن يربط الانفعال بقيم أخلاقية مشتركة، ليجعل متوالياته أكثر إيلاماً، وأشد وقعاً على النفوس، ولا سيما عندما يعقد الموازنات في القرية والمدينة. في قصة "سداح مداح" اختلطت الأمور "وآه يا بلدة بلاعمدة.." فأصبحت القيم المتوارثة "سداح مداح"، فالابن الذي يعمل في الخليج يُلقى بعشـرة دولارات للشـيخ إبراهيم ليقرأ سورة على روح أمه (كان يتكلم كأن المرحومة ليست أمه.. كأنما أرضـعته ماء لا دما) ص35، والبقالة أصبحت (سوبر ماركت)، وأصبحت شخصـية حسـين أبـو العزم بانتهازيتها هي الصورة التفصيلية للتحول الأخلاقي.. لقّب نفسه بالحـاج (ولا أحـد يدري كيف صار حسين الحاج حسين.. مع أنه لم يحـج البيـت.. ولا يـزور المسـجد) ص36. وهو تاجر (ابن سوق... طلع واكل.. ونازل واكل، رجل المناسبات، حول حلاّل العقد، ومعقد المشكلات يسميه البعض شباب القرية حسين.. "الجاهز"؛ لأنه جـاهز أيتهـا خدمة.. وسبك أية فضيحة) ص36، وهو في الانتخابات رجـل الحكومـة والمعارضـة والإخوان المسلمين والوفد (ص36... وفي قصة "حادي بادي" يجعـل وادي مـن نصـر

منصور مدرس التاريخ وسيلة لرصد المفارقات، والتحولات الأخلاقية (فـالموظفون فـي الأرض... تلك هي حقيقة التاريخ الحديث وفلسفة المجتمع المعاصـر) ص124، وسـعيد البواب أصبح سلطة في العمارة.. واغتنى، وهو يشفق على الأستاذ نصر لأنه قد توسط له قبل سنوات عند صاحب العمارة ليعمل بواباً. ومن خلال الملصـقات الصـحافية يحشـد المؤلف عنوانات الصحيفة التي يستطلعها الأستاذ نصر ليوثق مظاهر التغيـر والتحـول الأخلاقي في المدينة بزحاماً لم يمكن الأبناء من التردد على الأب العجوز (نصر منصور مدرس التاريخ) حتى ولو لمجرد الاطمئنان عليه عبر التليفون الذي لم يرن في شقته مـن وقت طويل.

1/3: إن الإقدام على دراسة مجموعة قصصية مغامرة نقدية، لاسيما إذا قـدرنا لكل تجربة خصوصيتها الإبداعية والتنفيذية، إلا أن "العشق والعطش" لا تمثـل دراسـتها مغامرة نقدية، لأن قصص هذه المجموعة أقرب إلى المتواليات القصصية لمـا لهـا مـن أرضية مشتركة تخترق قصص المجموعة كلها، وهي أرضية فكرية وفنية وزمنية، ولعل زمنية الإبداع المتقاربة خلال عام 1991 و1992 كانت أحـد الأسـباب المهيئـة لهـذه المتواليات، والتي مثلت موضوعاتها تطريزاً على جراحات الواقع. وجاء العنوان (العشق والعطش) ليمثل مركزاً لدائرة إبداعية تتحرك المتواليات على محيطها لتسجل معزوفاتهـا الحزينة التي تنتمي إلى المركزية بقوة، وتتفرع منها بضعف. وقد سجلت هذه المتواليـات مجموعة من الرؤى المنتزعة من واقع القرية المصرية، وهي رؤى حزينة زادها التطريز تأثيراً ولاسيما المؤثرات الصوتية المصاحبة للحاكى، وهي مؤثرات ذات رنـين داخلـي مشبع برصيد دلالي قادر على تجسيد الانفعال وإلهابه بالغنيـة والمـوال وأدوار المـديح للرسول ﷺ فضلاً عن آي الذكر الحكيم... ولكان هذه المؤثرات الصـوتية قائمـة بـدور الشاهد المعمق للجراحات بالدليل والبرهان، لأنها تشبع بها رجـالات القريـة ونسـاؤها، وكانت قناعتهم بها قد شكلت جزءاً ن تكوينهم المعرفي والتجريبي معاً.

2/3: وإذا كان عنوان المجموعة يمثل عاملاً مشتركاً بـين متواليـات القـص، فالعنوانات الفرعية تعزز التقارب بل والتمازج، وتصبح تعددية المتواليات مجـرد تنويـع

لمستويات النظر لفكرة واحدة. وعنوانات المجموعة هي: أبوح يا أبوح / الولد والبلد / سداح مداح / الرجال والبرتقال / القمر والقدر / الغشيم والحريم / العشق والعطش / العفريت والكبريت / حادي بادي / ألف باء. ونلاحظ على العنوانات الآتي:

- اعتمدت السجع وسيلة موسيقية شعبية تعزز الرابط العام للمتواليات.
- أعلنت عن المعجم اللفظي لمتواليات القص ومدى انتمائها المبكر للموروث الشعبي عندما اتخذت من مطلع الأغنية الشعبية أو المثل الشعبي عنواناً.
- بعض العنوانات جمعت متناقضين، وكأن ذلك بمثابة إعلان عن طرفي الصراع مثل القمر والقدر (العشق والعطش / الغشيم والحريم / القمر والقدر).

أما عن نهايات المتواليات لهذه المجموعة فتمثل جميعها مواقف انهزامية قاتمة، وكأنها صرخة يؤطرها خط الغيرة الأحمر تجاه أولئك الدين لايحسون بالعار في عالم خضع ووقع في قبضة الشر الاجتماعي والأخلاقي. وهذه النهايات أو التعاسات الموحدة المعلنة عن العطش مهما تنوعت أسبابه تشير أولاً إلى حركة مجتمعية أفقية يبدو أنها ممتدة من زمن الملكة المصرية ومن نماذج "المعذبون في الأرض". وآخر فهي نهايات تعتمد بشكلها هذا على التأثير.. بل وتعميق التأثير في المتلقي. وعلى الرغم من أن المتواليات بصفة عامة حاولت رصد مفارقات التبدل الحضاري وما تبعه من تبدل أخلاقي في الريف والمدينة، إلا أن خط المعاناة الأفقية لم يهتز فاحتفظ الفقير، والغنى بغناه القرية، وقد أعلن ذلك بصراحة الحاج سيد كبير عائلة السبع/ص49، وهو يؤنب فتوح الفقير الذي دفعه الحاجة والجوع إلى سرقة برتقالات يدخل بها السرور على أبنائه، ولكنه ضُبط متلبساً، فذاب خجلاً وألما وقال الحاج سيد: (.. الدنيا خربت.. الصعاليك تريد تتساوى بالملوك.. حاشا لله... الدنيا تخرب والقيامة تقوم لو تساوى الفقراء مع الأغنياء..) ص58. لقد كان الحرمان وندرة المال هما السُلطة القاهرة التي أملت على المتواليات نهايات واحدة لنماذج بشرية متباينة. في قصة "سداح مداح" تضطر أميرة الصغيرة من التزويج برجل يكبرها عندما وقعت مع أبيها تحت تهديد حسين العزم وتهديده بالكمبيالات والسجن. وفي قصة "القمر والقدر" يفشل يوسف المجتهد في تتويج جهوده بالقرآن/ لأنه في ذلك اليوم كان

موزع الولاء ولاسيما بعد ضياع أمله من محبوبته سحر التي ضاعت منه بسبب الفقر. وفي قصة "الغشيم والحريم" بسبب المال، إبراهيم ابن أخيه عيسوى إلى دمية مثل حماره. ولما تحركت في عيسوى براعم الرجولة أحس بوطأة الحرمان والعطش. قال: (يا الله يارب الفقراء والضعفاء لما أعطيتني الرغبة، وحرمتني القدرة) ص90. ولما تحرك حنينه إلى أمه، اختلطت عليه الأمور.. وفاق على علقة ساخنة من عمه فتنازل عن حلمه الإنساني المشروع وعاد (.. إلى طوالة الحمار، احتضنه وهو يقول: ليس لى في الدنيا سواك)ص92. وفي قصة "ألف باء" يخسر الأب دمه وماله.. فباع دمه بعشرين جنيهاً، ثم سرقت نقوده في الأوتوبيس.. فغاب عن الوعي.. ولما أفاق في البيت لم يجد في بيته سكر لعمل الشاي فقذف بالوابور على طفلته.. (فانتقلت النار من الوابور إلى الجلباب. صرخت نادية وذهل الأب.. الأم تصرخ.. والطفلة تعوي.. والنار مشتعلة في الثوب والجسد معاً ثم امتدت إلى الشعر والوجه)/152. نهاية "حادي بادي" فتنقلنا من جراحات القرية إلى جراحات المدينة حيث كان نصر منصور مدرس التاريخ قد بلغ من الكبر عتياً، وليرصد التحول الأخلاقي الذي صرف الأبناء عن أبيهم العجوز... ويمثل بسعيد البواب الذي توسط له عند صاحب العمارة من سنوات فإذا به الآن (كأنه فارس الزمان الرديء)/132.. ولما انهارت صحته وهو بمفرده في الشقة اختلطت عليه الأمور في النهاية (فاهتزت في أعماقه الحدود الفاصلة بين النور والظلام.. الحياة والموت.. الحقيقة والوهم. لم يعد شيء لديه مؤكداً سوى سعيد البواب هو السيد الوحيد في البيت والشقة المفروشة.. والسوبر ماركت)/134 – 135. ومن الملاحظ أن هذه النهايات جميعها تترادف في معنى واحد... ولفكرة واحدة، والمتواليات في هذه المجموعة تمثل لقطات رؤيوية أفقية لمكان وزمان يزيد المتواليات قرباً.

3/3: ويأتي الشيخ عمران ليمثل رابطاً قوياً بين متواليات القص هنا لأنه موجود في كل المتواليات تقريباً، وكأنه بتواجده اللازب العامل المشترك الذي يلغي الحدود الوهمية بينها. تماماً كما كان عنوان "العشق والعطش" هو في الحقيقة عنواناً للمتواليات كلها التي تتناول قضية واحدة هي العطش والحرمان بسبب الفقر... وكان من الطبيعي أن يحتل الشباب النصيب الأوفر في النصوص لأنهم الأكثر عطشاً ومعاناة، لأن حاجتهم

كانت إلى المال والزواج، وكلاهما صعب، ثم جاء الأب في متوالتين فقط فتوح في قصة "الرجال والبرتقال". وعلى عليوه في قصة "ألف باء". وكانت حاجتهما إلى المال ماسة، فالعطش إلى المال فقط من أجل الأبناء.. والنسبة مقصودة هنا 8: 2، لأن عطش الشباب يزداد عنفاً بقدر العشق والرغبة في الحياة. وبعد فهذه العوامل بين قصص هذه المجموعة التي تتحرك في إطار زمني متقارب ومكاني موحد.. وتعالج جميعها فكرة واحدة، ونهايات متشابهة فضلاً عن تمدد شخصية واحدة بين القصص هي شخصية الشيخ عمران.. ليشير إلى توحد أكبر قدر من آليات القص في عمل ينتمي إلى المتتاليات القصصية أكثر من أي تصنيف آخر.

1/4: ويأتي البناء الفني ليعزز انتماء هذا العمل إلى المتتاليات، لأنه باستعراض آليات القص نستكمل حصر التيمات الفنية المشتركة كمستوى التعدد اللغوي وحجم التطريز الشعبي وفنية السرد... وتستمد شخوص المتواليات هنا أهميتها من رافدين مؤثرين، أحدهما: انفعال الكاتب بشخوصه انفعالاً صادراً عن معايشة رؤيوية منتقاه من واقعه، وازداد توثيقاً بتكرار المواقف المعلنة عن الفقر العطش تحت سلطة المال... وبمحفز الفن استيقظت هذه الشخوص التي كانت كامنة في أعماقه، واكتسبت هويتها من رصيد حبه لمجتمعه، ومعاناته لمعاناة الآخرين، وكأن شخوصه هي هو أو كما قال فلوبير في "مدام بورفاري": هي أنا.. والرافد الآخر يتمثل في القدرة على التطريز الفني المناسب للتعبير عن الشخوص بمشاعرها المنمذجة لرؤى الواقع، وهذا التطريز يتنوع بين إمكانات إخصاب لغة القص وتوثيقها شعبياً، وطريقة السرد التي شكلت تحديث المتواليات بطريقة وسطية نجحت في الاحتفاظ بالحدوته دونما تعتيم. ويمكننا أن نقترب الآن من هذه الآليات الفنية.

2/4: إذا كان (تشارلز ديكنز) قد استعار حيل التمثيل في رواياته ليرينا بدلاً من أن يقص علينا، وإذا كان (همنجواى) قد أكثر من الحوار ليعكس العالم الداخلي للتفكير في "السفاحون The Killers"، فإن (طه وادي) قد وفق في اختيار أنسب الطرق لخصوصية العشق والعطش الكائنة بمتوالياتها في ريف مصر فجعل من طريقة الشاعر الملحمي

وسيلة للسرد، وأطلق يد المنشد والحكواتى الشعبى، ليضمن العرض تعلقاته وأدواره وأغانيه.. فجاءت المتواليات مطعمة برائحة شعبية ريفية (امتزجت فيها حرارة الجو بالغبار المتصاعد من الأرض)/12 في ليلة غاب فيها القمر (وليالي الريف الجميلة هي ليالي القمر)/9، وكانت الأغاني الشعبية وسيلة جذب ووصل معاً، وقد جاءت معبرة غير متكلفة الأمر الذي زاد التطريز تأثيراً، فهذا حمدي العريس في متوالية "أبوح يا أبوح" يتذكر جهاده وسفره للعراق (وإذا بأصداء أغنية قديمة ألحت عليه كان يغنيها مع أمثاله: أبوح يا أبوح.. كبش العرب مدبوح.. وأمه وراه بتنوح... بتقول يا ولدى.. ياأعز من كبدى.. يا طالع الشجرة.. هات لي معاك بقرة)/10، وكأنه بهذه الأغنية يوثق رحلة جهاده ويتذكر كيف كرهت أمه السفر وعاد ليبنى البيت ويتزوج.. والأغنية نفسها يرددها الشاب المذبوح لزواج حبيبته من العجوز المنتهز على أبو عوضين، حيث (خنقته الدموع.. ارتعش القلب بين الضلوع. اهتزت أعضاؤه.. بكى بعضه على بعض... العجل هو المصطبة! أبوح يا أبوح كبش العرب مدبوح)/37.

ويجيد الراوي الشعبي التصوير عندما يقدم الصورة في حضرة المؤثرات الصوتية التي تسمح بأن يتداخل الغناء في السرد والسرد في الغناء بيسر وسهولة (ليلة الفرح مثل ليلة المولد كل فرد له أحلام خاصة... الصغير يتمني أن يكبر وأن... ومن يبق له الزواج يأمل أن يتذوق نوعاً آخر من الفاكهة حتى العجوز – وهو فاقد للقدرة مالك للرغبة – يتمنى أن تُزف له صبية.. صبية يا.. يا مهلبية يا.. يا أفندية يا)/12. ويلجأ إلى الحكى المباشر: (هل أتاك حديث أميرة الصغيرة.. ذات الضفيرة؟ بعمامة وديعة). وفي متوالية "القمر والقدر" يستعين الحاكى بفواصل شفوية شعبية، فيفصل بين مقاطع الحكى بقوله: (صلوا على حضرة النبي / وكمان زيدوا النبي صلاة)/64. ويتكرر هذا المقطع أربع مرات ليعلن بصراحة عن وجود الراوي الشعبي الذي ينشط حماس المستمعين بإيقاع الأغانى الشعبية حيناً أو بالإنشاد حيناً آخر، فالعريف يعلن انسجامه)عندما يغنى بصوت مشروخ، وهو يهتز مع الإيقاع: يازين الأنبيا / يا طه يا غالى / مديحك يا هادى / سهرني الليالي). وكان توزيع الأضواء على شخوص المتواليات قد ساعد على كسر حدة الخط الطولي وأقام الخطوط المتوازنة والمتقاطعة بفعل التذكر والاسترجاع الذي زاد البناء

الهندسي تعقيداً تجاوز به القاص حدود التنظير المذهبي ومن ثم اختفي فعل الإعاقة الفنية. ففي متوالية "أبوح يا أبوح" توزعت الأضواء السردية بين حمـدي والأم، ونسـجل هـذا التحرك السردي (زفة نادية / تقديم حمدي العريس وإتاحة فرصة لتذكره رحلة شقائه فـي العراق / ظهور ناعسة الأم وتذكرها لزوجها / رصد الموكب / ناعسة تتذكر زوجها ثـم تموت). ونلاحظ أن فعل التذكر أصبح قاسماً مشتركاً وهذا قد ألإسح في المجـال لتيـار اللاشعور. ومن متوالية "ألف باء" تتوزع الأضواء على شـخوص ثـلاث (ناديـة والأب والأم)، وأعطى القاص لكل شخصية مجالها وفرصتها لفعـل التـذكر وربـط الحاضـر بالماضي، فالطفلة تخالط بين ممارسات الحياة اليومية في المنـزل وسـعادتها بالمدرسـة والمدرسة الأجمل من أمها عطيات. والأب حين أقعده العجز ولم يجد عملاً تذكر المولـد والهُبر والأكل والصدقات.وكأن التذكر هنا رد فعل طبيعي لمعاناة الواقـع.. وكلمـا زاد التذكير عكس حجم المعاناة والهروب على طريقة الأطلال.. ثم يجمع القـاص أضـواءه وشخوصه بتكثيف يصل للذروة عندما يعرف ثلاثتهم لحناً جنائزياً على أنغـام الحرمـان، ويتوج الموقف باحتراق الابنة نادية كرد فعل غاضب تجاه مزيد من الحرمان.

ومن متوالية "العفريت والكبريت" ينفرد هندي أبو هنداوى بنفسه وهو يحرس أكياس القطن فتتاح فرصة كبيرة لفعل التذكر والتحرك بين الشعور واللاشعور، حتى أن اشتعال النار كان في رأسه (النار المقدسة.. تمتد وتتسع تتوهج وتزغرد مثل نارة الجوزة إلى أن تصل إلى الـ..القطن)/120، ثم امتدت النار من رأسه إلى أكياس القطن حقيقة ليعلن أن الشعور واللاشعور كلاهما أصبح امتداداً طبيعياً للآخر مما يسر حرية التنقل بالزمن في غيبة الزمن المنطقي أو اللغوي... والنار قد اشتعلت بفعل الحرمان (.. فهو محرم عليه أن ينال شيئاً مما يحرسه. لن يأخذ مالاً ينفقه.. أو حتى ثوباً يلبسه. النار تتوهج داخله). وعلى الرغم من كثرة التذكر في تلك المتواليات إلا أن المفاجأة قلت نسبياً، ويبدو أن سذاجة الشخوص وندرة ثقافتها كانتا الدافع لهذه الندرة ونستثنى من ذلك نصر منصور مدرس التاريخ في "حادي بادي" حيث أتاحت له ثقافته قدراً من المناجاة، وتسجيل المفارقات بين الماضي والحاضر، فضلا عن قدر لا بأس به من السخرية التسجيلية لعنوانات الصحيفة (المصرية في خطر) توقع ارتفاع الأسعار / تجار يبيعون المخدرات.

اغتصاب فتاة في ميدان العتبة مسرحية حمرى جمرى). وهذه الملصقات النصية هي نوع من السخرية بإفرازات الواقع. إن حجم الانهزامات والعطش، وقوة التحديات الخارجية، قد عمقت الرؤية الداخلية بالتبعية، وحركت فعل التذكر اللاشعورى، وهو أمر يبرر كثرة الشكل السيّرى لهذه المتواليات. ونلاحظ أن حجم الضغط النفسي على الشخوص يمكن قياسه بحجم تواجد اللاشعور الشخصى والتحرك النوعي والقصدي الذي يشكل بدوره شكلاً فنياً للحقائق المجتمعية العارية. إنها وسيلة فنية عنيفة في تقديم الفكرة مشبعة بصدق شعورى يذكرنا بما أعلنه عندما قال: (أريد أن أكتب قصصاً تحرق نظر من قتربون أكثر مما ينبغى من نواة النعاسة... ويحامض ما تزال تجهله استعمالات الحياة العقلية).

4/4: يأتى الرسم الكتابي التحريري هنا موازاة فنية لحجم هذا التدفق الشعوري واللاشعورى الذي لايوقفه إلا الغناء إى الإنشاد، حث يندفع الحكى اندفاعاً لا يعترف بنظام الفقرات...، ليعبر بسيولته وتدافعه عن شخصيات مأزومة محرومة متعطشة يستوي ماضيها مع حاضرها استواء لايحمل معه أي رغبة للتغيير، وهذا قد يَسر بدوره التنقل الطبيعي الحر بين الشعور واللاشعوري، وهو تنقل يعلن عن زمنية فنية خاصة تتأبى على منطقية الزمن الواقعي المقيد.

1/5: في المتواليتين "القمر والقدر / العشق والعطش" نلتقى بسمة سردية بارزة تتمثل في الضفيرة السردية التي تجمع نقضين هما طرفا الصراع، حيث إن تبادلهما والتقاءهما من رأس الشخصية يزيدها توتراً، ويظهر ذلك مع يوسف في "القمر والقدر" الذي كان يطمع في ختم القرآن في الوقت الذي ضاعت منه سحر.. فالتقى فينفسه (أمل ختم القرآن... وضياع سحر) وهما طرفا النقيض الذي تشكل بهما الصراع، فالعريف يحسه على تلاوة القرآن ويقول له:، أكمل يا يوسف: "وتحسبهم أيقاظاً وهُو رقود ونقلبهم ذات اليمين وذات الشمال..." المرارة أوقفت لسنه.. وجففت حلقه. وضاعت سحر.. وغاب القمر.. غاب القمر فأين المستقر؟ حاول.. حاول لكن الله لم يفتح عليه... أنسى كل شيء. كل شيء.: بدت حجرة الكتّاب مظلمة رغم أن ضوء النهار مازال يطل من طاقة صغيرة في أعلى الجدار)/66–67. هذا التداخل للضفيرة السردية بطرفيها الواقعي (ختم

القرآن) وفعل التذكر (ضياع سحر) قد اختصر المسافات، وحسم الصراع من رأس يوسف الذي استسلم لمرارة الصراع، ولا هو فاز بختم القرآن، ولا بسحر. وهذه الضفيرة يطعمها الكاتب ببعد رامز من خلال توظيف تراثي جزئي ومحدود بدءاً باختياره الآية من سورة الكهف التي ترمز على مستوى القص إلى أبناء قرية (ميت الغرقى)... ثم البعد الرامز لـ يوسف والذئب... والكلاب، والكل حرمه من سحر، وتسبب في هذه التعاسة. ويبقى أن نشير هنا إلى أن براعة التقاط لحظة التعاسة، وتجسيم تأزم يوسف لم يُخفيا استفهاماً حول هذا القدر الرومانسي الذي ظهرت به شخصية يوسف، وهي رومانسية مبالغ فيها مع ابن القرية الفقير الذي جعل (سحر) معادلاً لأمل والده في أن يكون متعلماً.. ومعادلاً لختم القرآن.. وهروب يوسف الرومانسي لا يتناسب مع فكرة المتواليات هنا لاسيما عندما هرب (إلى ظل شجرة التوت العتيقة التي شهدت أيام الحب والبراءة والشوق.. والعشق مع سحر.. ولسحر..).. ويتمنى في النهاية (أن تعود إلى أيام الفيضان. وأن تغرق "ميت الغرقى")!!؟

وفي متوالية "العشق والعطش" يختصر الصراع داخل (إبراهيم الدنف) عندما يجمع له الرافدين معاً، الرافد الأول يتمثل في رصيده عن الجنس وهو رصيد محاط بالغموض والحرج والأسرار والخوف والعقاب واستفهامات عن (توجع الأم ليلاً) و(والده يمنعه من النوم مع اخوته البنات). ولما سأل عن (حرث لكم) صفعه الوالد بالقلم والرافد الأخير كان المواجهة الصريحة الوقحة.. فبدون مقدمات (رأى مالم تكن عيناه قد رأتا من قبل البتة. الملعون على أبو العنين خلع جلبابه وسرواله) وعندما دعته خضرة بصراحة وقحة اجتمع الرافدان.. وكان التأزم فهو في ذهول تام.. لم يحرك ساكناً.. الطائر الأخرس ظل أخرس).. ويأتي تصميم إبراهيم على فضيحة (على أبو العنين) في القرية رد فعل لعجزه بسبب التقاء الرافدين المتناقضين عن شئ واحد مما جعل (إبراهيم تائه.. صورة أمه.. مواء القطة.. أبوه يضربه حين سأل عن معنى الحرث)/104 وعلى مستوى آخر كانت الضفيرة الوصفية إبراز جماليات الجسد.. فجمع جمعاً تبادلياً بين خضرة الأنثى ونبات الذرة (فخضرة لم تحاول أن تغطى الأجزاء العريانة. ساق نبات الذرة ريّا المخلخل).. (نبات الذرة يذكره بالصبايا.. نبات الذرة ينمو مثمراً.. جميلاً.. مرتوى

الساق.. في سرعة وخفة. كوز الذرة يفتق الغلاف الأخضر، وتبدو مقدمته البيضاء في تيه ودلال.. فوق صدر عذراء حسناء.. عذبة الريق)/96..

1/6: جاءت لغة القص من أبرز آليات هذه المتواليات، وكانت على طريقة "دولاب فرجيل" قد عمدت إلى التهجين القصدي المبرز للتعددية اللغوية الموازية لتعدد الرؤى على محيط (العشق والعطش)، وذلك بإخصاب التنافرات تبعاً لحجم الشخصية المعبر عنها. إلا أن اللغة الشعبية، والتأثر بطريقة قصار السور المكية كان لهما الحظ الأوفر من المؤسلب لإبراز تميز الأسلبة القصدية. ويأتي التأثر بالقرآن بدءاً من الاستعانة بآية ومفرداته اللفظية التي تفرض نفسها فرضاً مطلوباً في كثير من المواقف، ومن ثم قرأنا (هئت لك / نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم / حمالة الحطب../ والفجر... والدولارات العشر / يوسف.. أكلة الذئب). وعلى مستوى الاستعانة بالآيات فقد كثر ذلك كثرة واضحة للتعبير عن أهل الريف الذين التصقوا بالقرآن الكريم. وفي متوالية "القمر والقدر" يركز على آية "سورة الكهف"/71. وتحرك التوظيف الدلالي لهذه الآية، فعلى مستوى العريف ويوسف حسب العريف يوسف مستعداً لختم القرآن، ولم يكن يوسف كذلك. واستعار يوسف هذه الآية بعد ذلك ليرمز بها إلى أهل قريته النيام على الرغم من الظلم والقهر والحرمان. ومن "سداح مداح" يردد الراوي (.. شاعت البركة.. لا أحد يدعوه لقراءة القرآن، حتى تطرد بركة القرآن الرجس والدنس والوسواس الخناس... "قل أعوذ برب الفلق من شر ماخلق.." والسبب راديو اليابان ودولار الأمريكان). وهذا الحجم القرآني يبدو طبيعياً جداً في هذه المتواليات التي تدور أحداثها في الريف بخاصة، وإذا كانت الاستعانة تمثل تطريزاً أسلوبياً، فهي أيضاً تحقق هوية نصية.

2/6: والأمر نفسه مع الأسلوب الشعبي المعلن عن هوية الشخوص وانتماءاتهم المعرفية، وذلك من خلال التطريز بالموال والأغنية والإنشاد الديني... وهذا التطريز قد طغى على الأسلبة النصية، وكان المكان مع طريقة الراوي الشعبي قد أفسحا في المجال لهذا التطريز الشعبي الذي لم يتم ترفاً أسلوبياً أو مجرد لعبة شكلية، وإنما كانت الاستعانة ضرورة تفرضها مواقف القص. فالأب على عليوه من "ألف باء" يفشل في الحصول على

عمل وقد استبد به الجوع فتحرك فعل التذكر للهروب - على طريقة الأطـلال - فتـذكر المولد لأن به ما يرضيه: هبر اللحم والصدقات مع الإنشاد الذي بدأ يرتله في خشوع. أما على الزملوطى الحارس للقطن في "العفريت والكبريت" ففي بحثه عن النار ليشعل لفائفـه أو الجوزة ينسجم وسط الليل والوحدة فيقول: (جوزة من الهند / ومركب عليها غاب / أنا خدت منها نفسي / العقل منى داب)/115. وتأتى أغنية (أبوح يا أبوح... كـبش العـرب مدبوح) لتعبر في حينها عن ذبح العريس ليلة عرسه عندما ماتت أمه في أبوح يـا أبـوح وتتكرر مع يوسف في القمر والقدر. هذا بالإضافة إلى عدد من الأغاني الشعبية تـرددت في المناسبات، فأغنية (يا برتقال يا بوسرة..) جاءت وقعت جمع البرتقال مـن "الرجـال والبرتقال" وأغنية (يا مهلبية يا... ويا ليلة بيضة...) جاءت في وصـف زفـة العروسـة الريفية في ليلة غاب فيها القمر. وأغنية (حادي بادي) هي أعذب رصيد يحـتفظ ببعـدهم عنه وتجاهلهم له في هذه السنن الحرجة.

3/6: وعندما رغب الكاتب في التعبير عن التغيير المظهـرى والأخلاقـي فـي القرية والمدينة رصد لذلك لازمات تعبيرية ترصد المفارقة بشكل ساخر من هذه التحولات السيئة التي حملتها الحضارة برياحها الغربية. ففي القرية نكتفي بنموذج الانتهازى (حسين أبو العزم) الذي يردد للعجوز الساذج كلمات غريبة عليه لايدرك معناها.. تماماً كمـا لـم يستطيع أن يدرك الخديعة التي وقع فيها.. وكانت كلمة بيزنيس هي التي صب بهـا جـام غضبه على العجوز وليجبره على الاستسلام. أما في المدينة فكانت شخصية سعيد البواب الذي توسط له مدرس التاريخ عند صاحب العمارة ليعمل بواباً. وبعد سنوات قلائل كـان المعجم اللفظي لسعيد البواب قد تغير تماماً فيردد (السوبر ماركت / الدولار.. ولم يغيـر المارلبورو الحمراء.. أصلها أمريكانى.. الحاجات المسـتوردة نظيفـة.. حتـى الحـريم الخوجانى.. لا مؤاخذة يا أستاذ - مدرس التاريخ - نسيت إن حضرتك "فينيتو"/126.

4/6: وتلعب الكلمات المتقطعة دوراً مهماً فـي أسـلبة المتواليـات بـدءاً مـن العنوانات، وامتداداً إلى المواقف المعبرة داخل النصوص.. وهي تشير مقدمة إلى محاولة تجسيد تتوازى مع حجم الراوي الشعبي من ناحية، أو هي وسيلة إحياء لموقـف وصـفي

يجعلنا نرى ونسمع لا نكتفي بالقراءة فقط وكأن التقطيع اللفظي هي وسيلة مؤثرة في مدى تخلينا. فعيسوى ظن أن جمالات وافقت على خطبته (متوالية الغشيم والحريم). ثم يكتشف أنها تتهيأ لخطيب آخر فإذا به (بعد فترة من الصمت المر... بع... بع... بعد. هأ.. هذا... شيئ... فشيئاً بدا (الموقف يتضح)، فحشرجة الكلمات، وكأن الموقف أكبر من التعبير عنه بكلمات. وفي (العفريت والكبريت) يتحول هندى أبو هنداوى كله إلى أذن صاغية في عتمة الليل وهو وحيد يحرس القطن (فهذه حركة أقدام تق... تقت... تقتر.. تقترب.. صار الوهم حقيقة). وكأن التقطيع هنا يرصد خوفه، ويعبر في الوقت نفسه عن درجة القرب والبعد (القادم يقترب أك.. أكث... أكثر) ثم يكتشف أنه حمار عباس الغرباوى الهارب من الزريبة/113.

5/6: وإذا كان معنى الكلمة الحقيقي هو استخدامها، حيث إن الاستخدام يمنحها خصوصية فنية قد لاتكسبها المفردة بذاتها(*)، ومن ثم كان للفعل المضارع خصوصية تعبيرية من هذه المتواليات، وتكتسب صفة تمثيلية، ليجعل من اللغة القصصية هنا سلطة للسيطرة على الواقع وليس النقيض، فتحرك الفعل المضارع بتنويعات فنية وقدرات استخدامية واعية، فمن خلاله حدد وحدة الذات الشخصية وإمكان انفصالها عن الواقع الخارجي ليعزز عمقاً داخلياً، وليثبت به مصداقية المدارك الحسية، فهذا إبراهيم عندما تواجهه خضرة وتدعوه بصراحة غير متوقعة نجده (تغير.. تغير تعجب)/100، فبالأفعال المضارعة هنا يرصد تحولات نفسية سريعة في لحظة مكثفة كرد فعل طبيعي لمفاجأة الدعوة. أما الطفلة نادية (في ألف باء) فقد تمكنت منها النار فإذا بها (تجرى... تبكى.. تصرخ... تستغيث.. تصرخ وتصيح... تصرخ وتصيح)/152، فالمضارع هنا يرصد رد فعل سريع جداً، ويجسد الموقف ويكسبه حيوية. وقد يتحول استخدامه إلى وسيلة لتثبيت

(*) المتتاليات القصصية مصطلح معاصر، وهناك ترجمات أخرى له مثل (الحلقات القصصية / الديوان القصصي).. والمتتاليات ينظر إليها كعمل واحد أقرب للعمل الروائى الموحد مثل فن الجوع لكافكا وأناس من دبلن لجيمس جويس، والذين لايقهرون لوليم فوكنر... وفي مصر، وجدنا محاولة لإدوار الخراط هي "ترابها زعفران"، وأخرى لمحمد البساطى هي "منحنى النهر".

(**) القيمة الحقيقية للغة الأدب تكمن في قدراتها التعبيرية لا في مرجعيتها الوثائقية.

الزمن، وتمديد اللحظة الزئبقية أفقياً يتسع لاستيعاب الدهشة وهول المفاجأة التي صبها حسين أبو العزم على رأس والد أميرة الصغيرة عندما هدده بالكمبيالات والسجن. ففي المضارع هنا نفي للحدوث ونفي للحركة.. ويعني الشباب على الرغم من وهم حدثية عن المضارعة لأفعال مثل يرى.. يسمع.. يتكلم. ويبدو أن إصرار وادي على استخدام المضارع مجرداً من تبعاته الضمنية لاسيما الفاعل يعني رغبة في تقليص الجملة التي تعودنا عليها في الوصف للقصص القصير بخاصة، والتي كانت مدعاة للتركيز وجذب القارئ، فالمضارع فقط يعني مزيداً من التركيز ومزيداً من فرض الموقف على القارئ مع تجسيد حيوي، فضلاً عن أن الفعل المضارع حدث يتحكم في زمنيته الزئبقية فيجعل منه وسيلة تتابعية سريعة، وجعل منه وسيلة تثبيت مجازى للزمن. ولأن المضارع عند الفلاسفة لحظة زئبقية تتشطر بذاتها إلى الماضي والمستقبل، فإن طه وادي الذي شكل المضارع تشكيلاً فنياً اتسع لاستيعاب سرعة الحدث وتجسيم رد الفعل وتثبيت الزمن أحياناً.. يحتفظ في بعض المشاهد بأحقية المضارع في حمل سمات مستقبلية، ونجد ذلك في "القمر والقدر" عندما يجسد أمل يوسف بالانتظار المتفائل (لكن الأمل مازال موجوداً في المطر... سوف ينزل المطر... ويشرق القمر... ويورق الزهر... وينبت الثمر... وتعود سحر)، ونلاحظ هنا أن الفعل المضارع جاء مقترناً بفاعله الحامل لإمكانية التنفيذ المرتقب.

6/6: ومن الملاحظ في لغة القص أن المتواليات التي يبرز فيها حجم الحاكى الشعبي تبرز معه اللازمات الشفوية في هذه اللغة، وتزيد التعبيرات والألفاظ العامية التي تمثل واحدة من مستويات التعدد اللغوي المعبرة عن البعد التكويني، والحجم الثقافي والحضاري للشخوص المتواليات. ويبرز حرص الكاتب على التطريز باللازمات الشفوية والعامية بدءاً من عنواناته (سداح مداح / الغشيم والحريم / أبو ح يا أبوح / حادي بادي...).

وبعد، فإذا كانت "العشق والعطش" جاءت بفكرة واحدة، ومثلت المتواليات تنوعاً لمستوى الرؤية، باستعراضها لنماذج إنسانية متباينة في مكان واحد هو القرية، فلنا أن

نتوجه باستفهام إلى (طه وادي) عن سر ضم قصة "حادي بادي" إلى هذه المجموعة؟ ويزداد الاستفهام اتساعاً عندما تعرف توحد البناء الفني لهذه المتواليات، والزمن، والتوحد في الفكرة الأساسية، لكن "حادي بادي" جاءت شاذة بين هذه المتواليات المنسجمة للاعتبارات الآتية: اعتمادها على طريقة البطل الواحد المكتفي بالاسترجاع، في الوقت الذي ذابت فيه البطولة الفردية في أكثر المتواليات الأخرى. واختيار المدينة مكاناً، في الوقت الذي كانت فيه القرية هي المكان المفضل هنا. واختيار نموذج المثقف (أستاذ التاريخ) وهو شاذ بين النماذج الإنسانية المتباينة والنصوص الأخرى. واعتماد الملصقات الصحافية وسيلة توثيقية غير متكررة في باقي المتواليات. إن الإصرار على وجود هذه القصة في الكتاب ليشكك في صحة استخدامنا لمصطلح "المتواليات" التي نشعر بأنها أكثر انسجاماً وتناغماً وتعبيراً عن النموذج الجيد لمتواليات القص فى هذه المجموعة.

د. محمد نجيب التلاوي

جامعة المنيا وجامعة قطر

الأخت لأب..
ورحلة الثقة(*)

يمتاز هذا العمل بحسن استهلال، وحسن الخاتمة أيضاً، حيث ركز الكاتب فكرته في السطور الأولى يحمل قصار منتقاه تضطر القارئ إلى تتبعه ومتابعته، وابتعد عن الزهق اللفظى، كما تعمد ان يكسر حدة الحكى والسرد والاسترجاع ليثري العمل بعناصر الحوار في محاولة لتأثير تبعيدى بيننا وبين المحكى، وليحاول من خلال الحوار أن يمزج البعد السردى بقدر من حيوية الحياة وحركتها.

والتعارض الثنائي كان وسيلة بنائية بارزة في هذا العمل فالحياة قائمة في جانب، ومبتهجة في جانب آخر، (الرجال في ثياب رثة لهم عيون الحداءات والنساء الحيمات ينادين فاكهتهن العطنة نائحات في شراسة، وماسحى الأحذية ... والحشرات المسرسعة الملهوجة) وإلى جانب هذه الجهامة والصراع لكسب القوت تجد النزعة اللاهثة مع القطار تمتد وتبتسم لشوكت، وزهرة بيضاء تنبثق من ركام الخضار، يتحسسها شوكت من البعد بعينه، يعرفها ريانة ناعمة) وعلى المستوى الكلى للأحداث نجد التعارض الثنائى، فشوكت في بلدة أبيه يصور لنا مجتمعاً كريهاً متناخراً تافهاً فيكاد ينعزل حتى في لهوه وهو الصبي أما في بلدة أمه فكان أكثر انطلاقاً، بل واستعاد ثقته بنفسه لأن المجتمع هناك كان أكثر راحة وإن لم يخل من مشكلات الحياة التقليدية.

ولعل البداية المحكمة أغرتني ببعد رمزى وبشيء جديد في هذا العمل القصصي ولاحظت أن الكاتب يركز على القطار وانتظرت توظيفاً جديداً لهذا الرمز الذي أطر به على هذا العمل القصصي، تذكرت (ألبير كامى) الذي استخدم الشمس بتوظيف رمزى

(*) الأخت لأب / عبد الحكيم قاسم.نشر المقال في جريدة المساء/1992م.

جديد حيث جعل الشمس تضلل بطله "الغريب" عن الطريق الصحيح لأنها تبهره وتعميه، ويصبح الغريب غريباً، توقعت شيئاً من هذا، أو على الأقل توقعت تطريزاً على ثوب قديم، ولكني لم أظفر حتى بهذا التوقع الأخير، لأن الكاتب استخدمه كالسابقين لرمز لحركة الحياة السريعة بمستوياته أو التطور الحضارى وهذه الدلالات التقريرية. يقول عبد الحكيم قاسم (وهنا وهناك رجل أو بهيمة ينظرون إلى القطار المنطلق، وهم متقلون بالغوث ومذلة القعود، تتعلق عيونهم به لحظة.. ثم أبون إلى ربهم الوئيد ...) ويقول في النهاية (..يطير القطار صغيراً، وتبقى لأشياء متخلفة عنه، القرى والجميزات العجوزات والناس والبهائم..) فالضعاف ويستطيعون اللحاق بالحضارة ورتم الحياة الذى أصبح سريعاً. ويسوى الكاتب بين الحيوان ونوعية من البشر وهم الذين أقعدهم التضاغن والتباغض فسارو سيراً وئيداً.

قال بعض النقاد عن الروائي الفرنسي "كلود سيمون" إنه يحرص على التخلص من الترتيب الزمنى لأحداث الرواية، من منطلق قناعته بأن الذاكرة الإنسانية لا تعى الأحداث بشكل مرتب، وإنما حسب الاستدعاءات، ومن ثم تظهر براعة "كلود سيمون" في الاستدعاء الذي يعرض علينا أحداثاً بعينها، يحقق تجمعها أثراً مفاجئاً.

شيء من هذا يحرص عليه (عبد الحكيم قاسم)، عندما تأرجح للبطله "شوكت" بين الماضى والحاضر من خلال الاستدعاءات غير موظفة فكرياً، لأنها لا تشير إلى أفكار إنسانية لتساعد على تنقية الحياة من شوائبها، بل إن تجمع هذه الاستدعاءات لم تزد على مجرد تكوين خلفية لمجتمع القرية، فأسرف على نفسه وعلينا في استعراض العادات والتقاليد، فشوكت دائم التذكير والاسترجاع، فعندما يرى أخاه الوليد الصغير "جودت"، يتذكرنفسه وهو صغير - على طريقة طه حسين في الأيام - (كان ملفوفاً محضوناً)، ولتكن فرصةً لسرد عادات الميلاد والسبوع، وعندما يلعب مع الصبية "عروس وعروسة" فيذكر زفاف أخيه الأكبر، ولتكن فرصة أخرى لسرد عادات الزواج والزفاف، بل إن شوكت قد وجد خرقة تصلبت بالرطوبة والوسخ فيعرف أنها بقية معطف أحد الأعمام، ولتكن فرصة لاستدعاء قصة فشل الأعمام في المدرسة إذا كان الكاتب بعيداً عن مصر وقت كتابة هذا العمل فإن استعراض العادات والتقاليد ليس هو الوسيلة لإثبات الارتباط والانتماء لمصر.

يقول (أرنست فيشر - من رجال الواقعية النقدية - في كتابه "ضرورة الفن" [جوهر الأدب لا يتغير من أساسه، لأن جوهره من جوهر الإنسان، ولكن الذي يتغير هو أسلوب التناول والمعالجة، عندما يغذ أكثر موضوعية، وأقل ذاتية].

أنني لا أدعى أن كل من تناول الأحياء الشعبية متأثر بنجيب محفوظ، أو من تناول القرية متأثر بيحيى حقى، لأن المادة ملك للجميع، ويبقى التمايز والتفرد في طريقة التناول والتركيب الفني للعمل.

عبد الحكيم قاسم - في هذا العمل - لم يأت بجديد بل أتخذ وسيلة متواضعة في تكنيكه الفنى، فعمله هذا يقترب من طريقة القصصى الذاتى كأيام طه حسين، ولنا أن نتخيل هذا العمل عبارة عن خط مستقيم ممتد يقتحم العمل من بدايته إلى نهايته متمثلاً في "شوكت" لا توازيه خطوط ولا تتقاطع معه خطوط أخر، بل تمتد منه خطوط تتفرع منه في وهن وضعف، وتنتمى إليه بقوة، وتتمثل هذه الفروع في استدعاءات "شوكت" الذي استأثر بكل الضوء السردى تماماً كالأعمال الذاتية أو كرواية الشخصية - حسب تقسيمات أدوين موير وقدم الأحداث من خلال انطباع فردى، فشوكت في بيت أبيه مع عائلة تحتفظ بمظهر خارجى يومى بالترابط بينما الحقيقة غير ذلك فالعلاقات مغلولة، والتنافس البغيض وأصوات الصراخ بين أمه وزوجة عمه وزوجة أخيه أهم ما يميز هذا البيت، وخارج البيت لم يكن أقل كآبة لشوكت الذي لاحظ أن عمه يستعذب إذلاله، وشعر بتفاهته عندما جمع له الصبية لينازلوه ويطرحوه أرضاً. وهذا الجو البغيض وشدة حرص الأم على شوكت، ولد في نفسه جبناً حتى يخشى أنه كان "الصبية" مبروكة (الأخت لأب) وطبعها ويتعلق بها على الرغم من أنها تنهره وتحقد عليه لأنها سوداء ومن ثم كانت رحلته مع أمه إلى قرية جده لأمه بمثابة استجمام وإعادة ثقة، لأنه وجد احتفاء فعاد ينطلق مع الأولاد، وتحرك في كل مكان، بل وذهب بمفرده إلى شونة الجد الذي أحتفى به مع ضيوفه، وفي البيت تحتفى به الخالة حكمت والجدة، وفي طريق عودته إلى قرية أبيه أتاح له القطار مزيداً من رؤية شمولية ليرى الحقيقة التى ملأته ثقة (فعم عمران الحمال على السكة أبيا صغيرا) و(بيت الجد نقطة صغيرة موجعة وسط زحام شديد من أشياء أخرى)، ولما نظر إلى أمه بجانبه في القطار رآها (مزمومة الفم غائبة في تفكير عميق) ... ورأى أن يقلد أمه في نظراتها الجادة للحياة وتحمل المسئولية.

التقويم العربي الجديد

لم تستطع نداءات العولمة البراقة أن تذيب رغبة الصراع بين الحضارات، وجاءت أحداث (11 سبتمبر) لتفتق الغلالة الرقيقة التى جمّلت الرغبات الاستعمارية الساعية إلى أحادية الثقافة والحضارة، ولتشغل رغبة الصراع الحضارى والديني معاً.

ويكتسب موضوع المواجهة الحضارية في منطقتنا العربية خصوصية تنبع من رغبة التفوق الكامنة في نفوس أصحاب الرسالة الخاتمة، في محاولة لاستعادة الريادة الحضارية انطلاقاً من القناعة بمفهوم الدورة الحضارية - التى قال بها (ابن خلدون).

وهذه القناعة بأمانى التفوق تجعل الرغبة متجددة في محاولة التميز لمقاومة التغريب...والبحث عن مظاهر التعريب هى بداية للحفاظ عل مظهر وجوهر الهوية العربية الإسلامية، ومن ثم كان طرح فكرة التقويم العربي الشمسى كبديل للتقويم الإفرنجى هى محاولة من محاولات الاعتزاز بتاريخنا ولغتنا ومفردات حضارة المنطقة العربية.

والمحاولة المطروحة في ليبيا لها دوافعها القومية والحضارية، وهى دوافع جديرة بالمناقشة والنظر... لاسيما وأن التاريخ يتكرر كل يوم للصغير والكبير، فما حاجتنا لتذكر أباطرة الرومان (أغسطس/سبتمبر...يوليو...)، وأليس من الأفضل أن نستبدل بها أسماء عربية للشهور مثل الاتفاق على تسمية الشهور بانتصارات العرب عبر التاريخ (بدر/حطين/ اليرموك...).

ومحاولة التقويم الجديد تحتفظ بالتاريخ الهجري القمرى، وهذه المحاولة لتقويم عربي شمسي، ولاسيما وأن الشعوب العريقة احتفظت بخصوصيتها في التقويم مثل

(التقويم الفارسي / التقويم السورياني / التقويم الجريجورى .. حتى اليهود أحيو التقـويم العبري بعد نسيان يقرب من ألفى عام..).

وإذا كان التقويم (الإفرنجى/الجريجورى) المعمول به الآن لـيس أصـيلاً فـي تاريخنا العربي لأنه وجد منذ الخديوي إسماعيل في سنة (1875 تقريباً) فإن الأجدر بنـا أن نصبغ التقويم بلون المنطقة ولون حضارتنا العربية من منطلق حماس يعمـق الهويـة والانتماء.

وإذا كنا في مصر لن نستغنى عن التاريخ الهجرى لأرتباطه العضوى بالعبـادات والأعياد...، ولن نستغنى عن التاريخ القبطى (المصري القديم) لارتباطه بالطقس والمنـاخ وأصحاب المهن المصرية كالمزارعين والصيادين، فإننا في حاجة ماسة إلى تقويم شمسى عربي يعمل على مزيد من التوحد ومزيد من الخصوصية الحضارية.

وهذه الفكرة مؤطرة بقدر كبير من الاستفهامات المتزاحمة نحو:

- لماذا نبدأ التاريخ العربي الشمسي بموت الرسول ﷺ ؟
- هل القناعة الشعبية كافية أم أننا في حاجة إلى قرارا سياسي داعم ؟
- هل هذا التقويم مجرد استبدال وتعريب أم أن له خصوصيته التقويمية ؟
- وهل هذا التقويم انكفاء على الذات وتهميش للتواصل العالمى ؟

هذه الاستفهامات وغيرها ستجعل فكرة التقويم العربي الجديد جـديرة بـالحوار والنقاش، والاتفاق والاختلاف لتحريك الراكد فنياً.

الموضوعاتية

"الموضوعاتية" من الاتجاهات النقدية غير المأهولة في نقدنا العربي التطبيقي، على الرغم من تصنيفها الحداثي. وتمتاح الموضوعاتية أهميتها من أنها تحاول إحداث قدر من التوازن بين الاتجاهات التقليدية والاتجاهات الحداثية فهى تحافظ على علمية النقد، لكنها تفتق شرنقة النقد الدخلي وتقدر البعد الأيديولوجى والنفسي، وتمنح الناقد مساحة من الحرية تبرز قدراته الذاتية بدلاً من التطبيق الأصم لقوالب نقدية معدة سلفاً جعلت ساحة النقد العلمى مباحة لأدعياء النقد.

لقد كانت الطموحات النظرية كبيرة في الاتجاهات الحداثية مع البنيويين والأسلوبين، لكن التطبيقات النقدية كشفت العديد من ثغرات التنظير، فالبنيويون بدأوا في تقدير الأبعاد السسيولوجية والأيديولوجية، وكان (لوسيان جولدمان) من بين البنيويين الذين فتقو شرنقة النقد الداخلي بالبنيوية التكوينية/التوليدية. وكانت النقدات للأسلوبية الإحصائية أكثر من نقدات البنيوية.

ولما جاءت (التفكيكية) نقلت المسار النقدى إلى بعد فكرى وتطبيقي آخر عندما حطمت الحواجز بين الإبداع والنقد، وأعلنت عما يسمى بـــ(القراءة...) التى تعتبر ما يكتب لاحقاً إنما هو امتداد للنص وليس نقداً له ولاسيما أن مساحة (الحدس) أصبحت أساسية، وانهارت المركزية بفعل البعد التنظيري للتفكيك والذي لا يعترف بوجود حقيقة ما تشكل مركزية أو غاية للبحث أو النقد.

ومع تقديري لكل المحاولات التطبيقية فيما يسمى بالقراءات التفكيكية فما زالت المحاولات ساذجة إلى حد بعيد في تطبيقاتها العربية، لأن القراءة التفكيكية في حاجة إلى

مستوى خاص جداً يعبر عن مساحة الحدس المتاحة بشكل أمثل.

ومن خلال الحال غير المرضى للبنيوية والأسلوبية والتفكيكية أصبح التطلع إلى مسار نقدى جديد ومنهج جديد غاية مرتقبة وأصبحت الموضوعاتية هى المرشحة بقوة للانتشار في منطقتنا العربية لا سيما وأن إرهاصات التنظير والترجمة بدأت عند د. سعيد علوش بينما نجد إرهاصات تطبيقية حرجة عند (عبد الكريم حسن/كيتى سالم/...).

والموضوعاتية نظرية لما تكتمل وبدأت باصطلاح انطباعي عند (ج.ب.ويبر Jean Poul Weber) وهو يمثل تحديداً إجرائياً لمعالجة وحدات فنية ذات أرضية واحدة، الأمر الذي يمكن تطبيقه على نص وعلى نصوص معاً، وهنا تبرز أولى الميزات لأن الموضوعاتية بهذا الطريقة تحدد المفهوم الأمثل لـــ(وحدة الإبداع) بعد وحدة النص عند البنيويين والتى كانت تمثل رؤية كلية قياساً بالرؤى الجزئية لبلاغتنا القديمة التى تحركت في حدود أكبر وحدة لغوية آنذاك وهى الجملة.

إن الموضوعاتية / التيماتية تصلح للبحث عن البصمة الإبداعية لكاتب في مجمل أعماله أو تصلح لمعالجة مجموعة من النصوص ذات موضوع واحد كشعر الحرب أو شعر السجن مثلاً.

وأعتقد أن الموضوعاتية قد تخلّقت من رحم البنيوية ولا سيما عندما تلاحظ البداية المعروقة عن البنيويين أمثال (فلاديمير بروب بارت/باشلار/توما شفسكى/ فوديكا...). إلا أن الأب الروحى للموضوعاتية هو (ريتشارد J.P.Richard).

وإذا كان مثلث الإبداع (مبدع/نص/متلقى) قد توافدت عليه الاتجاهات النقدية... وكل اتجاه يلامس ضلعاً، فالنقد التقليدي يلامس (المبدع) والنقد الحداثي يركز داخلياً على (النص) والنقد الـــ ما بعد حداثى يركز على (المتلقى)، فإن النقد الموضوعاتى يلامس الأضلاع الثلاثة لأنه معنى بالنص كفكر، وهو معنى بالمبدع لتحديد بصمته الإبداعية دونما تحليل سيكولوجى، ثم هو نقد معنى بالمتلقى لأنه يوسع لمساحة الحدث وللجهود الذاتية للناقد.

والنقد الموضوعاتى يقوم بعملية مزدوجة تتمثل في (الاختزال/التراكيب)، أما

الاختزال فإنه يستهدف الوقوف والحصر للتيمات الفنية المتشابهة والمشكلة لمحور إبداع المبدع، وأما التركيب فهو البحث عن حدود التشابه للتيمات الفنية لتحديد اللازمات الفنية (للنص/النصوص) وذلك للكشف عن الهندسة البنائية (للنص/النصوص)، ولاسيما أن الفكرة المحورية ستلعب دوراً حيوياً لأنها بمثابة القانون المنظم لعناصر العمل الفنى، وذلك لاكتشاف لبنات التكوين الفكري وكيفية التعبير عنه بشكل فنى.

وتخصب الموضوعاتية (النص/النصوص) المنقودة إذا كانت لكاتب متميز لأنه هو فقط الممتلك لـ لازمات فنية خاصة، ودائماً تبقى (اللغة) هى الأداة التقليدية المنفذة لطموحات النقد الموضوعاتى كما كانت مع الأسلوبية والبنيوية والتفكيكية. وعندما تتوحد التيمات للكشف عن هوية النص وكاتبه فإنها ستجمع بين الفكر الإبداعى والشكل الفنى معاً.

والنقدات لـ الموضوعاتية لم تقع بعد لعدم وجود نظرية موضوعاتية حتى الآن... والسؤال هل يمكن لنا نحن العرب أن نشارك في تخليق هذه النظرية الموضوعاتية وذلك بمحاولتنا المتنوعة في تطبيقات نصية متنوعة، وهو -فيما أتصور- أقصر الطرق لتقييم إيجابيات وسلبيات هذا الاتجاه النقدى ولاسيما وأن مفردات المنهجية تروق لنا نحن العرب في دراستنا الطويلة (المفردة) أو العرضية (المجمعة) لمنتوجنا الأدبى شعراً ونثراً.

وفي هذا المجال أود أن ألفت النظر لمخاوف بعد المنتقديين للموضوعاتية والتى تركزت في الآتي:-

أ - أن الدراسات العرضية (المجمعة للنصوص) لابد أن تكون موحدة بأرضية ثقافية واحدة وتاريخية واحدة.

ب - القناعة بوجود تيمة مسيطرة قد تمثل إسقاطاً على بعض النصوص المنقودة ولاسيما الحداثية بخاصة، ومن ثم ينبقى أن تكون التيمة استخراجاً من النص وليست إسقاطاً على النص حتى لا تأتى النتائج سلبية.

ج - التحذير من تحكم الحدث وغلبته على المنطق والحرفية العلمية والمنهجية.

وأخيراً فإننى أطرح تساؤلات للحوار:

- **هل ستنجح الموضوعاتية في تكوين نظرية نقدية أم أنها ستكتفى بلعب دور التوسط بين المناهج النقدية التقليدية والأخرى الحداثة؟**
- هل يمكن أن تعتبر فكرة (مفتاح الشخصية) في عبقريات العقاد إرهاصاً للفكر الموضوعاتى؟
- **هل يمكن أن تكون الموضوعاتية بديلاً مقنعاً عن فوضى الواضح والمعتم في الاتجاهات الحداثية الأخرى والتى لم نتمكن منها ولم تتمكن منا بعد؟**
- **هل يمكن أن تتضافر الجهود للنقاد العرب في استكمال أبعاد نظرية نقدية موضوعاتية ذات صبغة عربية؟ ولاسيما أن اللغة هى الأداة النقدية؟**

الموضوعاتية
في ليالي الصيف التيمورية

هل سيغضب عنوان الدراسة القاص إسماعيل بكر؟ اعتقد أنه لن يغضب منـــى، لأنه يتمتع بمساحة حب تسمح له بالتنازل من أجل الآخرين، لكننى على يقين أن الفنان فيه سيغضب، لأنني جئت على (القمرية) فاستبعدتها مما سيجعل ليالى صيفه حارة، وســتكون مصدر إرهاق ومعاناة، وستتحول مسحة الرومانسية عن هذه المجموعة القصصية التـــي اختار لها صاحبها عنوان (ليالي الصيف القمرية).

أما أنا فسعيد بهذا الغضب، لأنه يمثل المسافة الطبيعية بين الناقد والفنان، ومنــذ قراءتي الأولى لهذه المجموعة لم أستطع مقاومة الإحساس بالابتعاث التيمورى... ونحــن في مطلع ألفية جديدة تزاحمت فيها الشكول الحداثية وتقنياتها السردية للقصة القصيرة التي رقت لغتها لتتماس مع لغة الشعر في تكثيفها... وأصبحنا نترقب مع كل محاولة قصصية شكلاً جديداً يثير الخلاف أو الإعجاب.

وسط هذا الزخم التقني يفاجئنا (إسماعيل بكر) بهذه المجموعة القصصـــية علـــى الطريقة التيمورية... وعندما أقول (التيمورية) فإنني لا أقصد التقليد، وإنما أقصد القـــدرة على الالتزام، والقدرة على زاوية الاختيار الجديدة للموضوعات القديمـــة، وروح الفنـــان الفطرية التي تنبعث في بناء تقليدي.،. وعلى الرغم من كل هذه الخيوط المتوازية إبـــداعيا بين (إسماعيل بكر) و(تيمور) إلا أن الخصوصية الإبداعيـــة ســـتباعد بينهمـــا فـــي أدق التفاصيل البنائية - كما سنرى-.

ويبقى السؤال الفارض لنفسه من البداية: لماذا لم يلهث (إســـماعيل بكـــر) وراء تأطير قصصه بشكول وتقنيات سردية حداثية؟ وهل مناخ العصـــر التيمـــورى قـــد عـــاد وفرض نفسه علينا بأسلوب جديد؟

إنني انتصر دائما لفكرة (التكرار الدوري) للظواهر الأدبية، وكان (ونكلمان) قـد تبنى هذه الفكرة في دراسته (علم الآثار قيمته وأساليبه)، ثم جاء (هنرى فوشـيون) 1934 وعبر عن الفكرة نفسها في كتابه (عمر الأشكال) وعبَّر بشكل تطبيقي، وكان (مولر) قـد قرب في كتابه (موجز علم الآثار في الفن) بين الحركة الفنية والتـاريخ، وأخيـراً جـاء (رينيه ويلبك) فعبر عن هذا المعنى بقوله: (لا بد للأدب أن يجدد نفسه على الدوام بالعودة إلى البربرية)[1]، ويقول بأن كل عصر يحمل مفهوماً زائفاً عـن التفـرد، وأن توظيـف التراث يمثل عودة نوعية وحنيناً إلى جذور الإنسانية.

وإسماعيل بكر بمجموعته القصصية (ليالي الصيف القمرية) يقترب من كل هـذه المعاني التي تتجسد في قناعته بجمالية هذا الأداء الفني الأقرب إلى مـا يمكـن تسـميته بالعفوية الفنية التي تستجيب للانفعال الأول بعيداً عن تعقيدات الشكول الحداثية التي تشـي بدرجة عالية من الصنعة الفنية.

إن أعقد الأفكار الفلسفية يعبر عنها (إسماعيل بكر) ببساطة تكشف عن تمكن فنى ووعى فكرى بحدود فلسفته الالتزامية الواضحة في هذه المجموعة القصصية، ففي قصته (معادلة حظ) يركز على ثلاثة من الأصدقاء قد التقوا بعد طول غياب اتحـدوا معـا فـي فصول التلمذة، وتفاوتوا في مناصبهم الاجتماعية لكن هذا التفاوت لا يعنـي أن الأفضـل اجتماعيا هو الأسعد.. وكان التحدي من الأقل مكانة اجتماعية للأعلى مكانـة اجتماعيـة ووقف الراوي بينهما يرقب التحدي لمفهوم الحظ والسعادة فإذا بمـن هـو أقـل مكانـة اجتماعية هو الأوفر حظا. إن هذه الفكرة التي يقدمها (إسماعيل بكر) ببساطة وتلقائية هي فكرة حار فيها الفلاسفة للتصور النسبي لمعنى السعادة ومفهوم الحظ.

وإسماعيل بكر أكثر التزاماً بقضايا الـوطن وبالعـادات الاجتماعيـة وبالتعـاليم الإسلامية، وقد يصل التزامه إلى حد الغاية التعليمية التي تقلل أحيانـاً مـن فنيـة البنـاء القصصي، ويمكن تحديد ملامح الالتزام ببعض قضايا الوطن في قصتين فقط هما (زيـادة غير شرعية) وقصة (غربة). وهذا لا يعنى بالنسبة والتناسب لعدد قصص المجموعـة أن

(1) نظرية الأدب – رينيه ويلبك وأوستين واربين – ترجمة محيى الدين صبحي – 248.

قضايا الوطن مغيبة أو مهمشة، لأننا سنلاحظ أن مفهوم قضايا الوطن عند إسماعيل بكـر تبدأ من البنية التحتية الاجتماعية التي اهتزت مؤخراً بفعل عوامل التعرية للعولمة وأطباق الإعلام وتقنياته.

في قصة (زيارة غير شرعية) يتناول قضية التطرف الديني التي أرقت الـوطن في التسعينيات، ونلاحظ زاوية الاختيار الفنية العالية عند الكاتـب منـذ عنـوان القصـة ومروراً بأحداثها، فالكاتب يريد أن يعبر عن عدم تأصيل هذا الفكر الغريب في مجتمعنـا المصري فيرمز لهذا المجتمع بأسرة مصرية عادية تمارس حياتهـا بشـكل تلقـائي وإذا بالهاتف يعلن عن فرض زيارة غريبة على هذه الأسرة وبدون مقدمات، وهـذا يعنـي أن هذا الفكر لم ينم في مصرنا نمواً طبيعياً – من وجهة نظر الكاتب –، ولما سمحت الأسرة بالزيارة وبدأ حوار رب الأسرة مع الرجل الملتحي والمرأة مع المرأة الملثمة لم يتفقا فـي شئ، ولم يؤثرا فانصرفا لأن الزائرين لم يجدا مساحة قبـول لتمديـد أرضـية مشـتركة للحوار، وفى هذا إشارة مباشرة لعدم انسجام المجتمع مع هذا الفكر الديني المتطـرف أو التعصب.

إن هذه الاستبدالات الرمزية البسيطة تكشف عن قناعة فكرية عالية كادت تغلـب الصنعة الفنية وتشير إلى ملامح الالتزام عند الكاتب.

أما قصة (غربة) فإن ملامح الالتزام قد وصلت إلى حد المباشـر فـي محاولـة توصيل فكرة الاغتراب وليس الغربة، فبطل القصة عاشق لتاريخه وهو حريص – كلمـا جاء إلى القاهرة – على أن يلتقي بتمثال هذا الزعيم الوطني عليه من أحاسيسه ومشـاعره فحركه وأنطقه، لأن لتمثال هذا الزعيم قد ضاق بما حوله في هذا الميـدان حيـث كانـت واجهات المحلات باللغة الإنجليزية بكثرة غالبة مما زاده ضيقا واغترابا، ولم يهـدأ فـي مكانه إلا بعد أن قرأ (شركة التأمين الأهلية – صيدلية مصطفى كامل)... عندئـذ شـعر بشيء من الاطمئنان إلى أن هناك من يبقى على تراث الوطن وملامحه.

أما ملامح الالتزام الديني فنجدها في أكثر من قصة في هـذه المجموعـة مثـل (الوافد – يحيا الشيخ يحيى – الصندوق)

في قصة (الوافد) يحاكى الكاتب التصور الديني لمفهوم الجزاء والعقاب، فالوافد هنا هو الإنسان المنتقل من حياته الدنيوية إلى الحياة الآخرة حيث "لا مكان للنفاق أو الخوف أو المجاملة"[1]، ويفترض الكاتب انتقال رجل مزواج إلى حياته الأخرة حيث إن أخته سبقته إلى النار وأفسحت له مكاناً ينتظره لأنه أساء المعاملة ولم يعدل بين زوجتيه وأولاده: "رأى مشهدا عجباً... أخته تجلس بآخر الغرفة ترتدى السواد، والنيران تشتعل في المقعد وترتفع ألسنتها من كل جانب.. أصابه الذعر.. حوال التراجع.. سمعها تناديه.. استدار إليها يسألها: ما هذا؟

- هذا مكاني
- أقصد تلك النيران
- أيضا هذا مكاني
- كيف تتحملين؟
- أنا لا أتحمل، ولكنى أتعذب.

.....

- إذن دعيني انصرف الآن
- كيف وأنا انتظرك... لتشاركني هذه الحجرة
- لا لا.. ليس لي مكان فيها

......

أدار لها ظهره وحاول أن ينطلق عدوا بأقصى سرعة، لكنه فوجئ بقدميه لا تتحركان من مكانهما"[2].

ولم يكن "إسماعيل بكر" أول من حاول استلهام المعاني الدينية وحاول تجسيدها لتقريب البعد الميتافيزيقى لأنه سبق بمحاولات تراثية عديدة مثل (رسالة الغفران - التوابع والزوابع...) فيما عرف لاحقاً بالقصة الفلسفية.

---

(1) مخطوط - قصة الوافد.

(2) المخطوط - قصة (الوافد) ص3.

وفى قصة (يحيا الشيخ يحيى) يتابع التزامه الديني فيقدم هذه القصة ليجسد قضية التبسط في فهم الدين قد يؤدى إلى الانحراف بعيداً عن الدين، فيقدم لنا شخصية الشيخ يحيى في قرية ساذجة وبسيطة، رجالها امتلأوا بحب الدين لكنهم يبحثون عن ظواهر مادية تفسره وتقربه بأدلة ملموسة، ومن ثم يتهيأوا جميعا للاعتقاد في قدرات (الشيخ يحيى) وكالوا حوله الحكايات العجيبة التي ترفع من مكانته وقدراته الخارقة،...ثم يختفي (الشيخ يحيى) بدون مقدمات وفى ظروف غامضة على طريقة البطل الشعبي فيخلف من ورائه استفهامات عديدة تتحول إلى حكايات عديدة تفسر سبب وكيفية اختفاء الرجل وهل مات أم أنه ما زال حياً؟

إن شخصية (الشيخ يحيى) من الشخصيات الأثيرة عند الكتاب نجد من يشبهها عند (محمد تيمور) ونجد من يشبهها عند (الطيب صالح) حيث اختفاء (مصطفى سعيد) بعد عودته إلى السودان، ونجد شخصيات عديدة تشبهه عند (نجيب محفوظ)... وكلهم يتوحدون فى التعبير عن الحماس الديني والفقر العلمي والجهل الذي يخلق هذه الشخصيات ويمنحها من القدرات الشيء الكثير.

أما قصة (الصندوق) فهي تعبر عن بعد التزامي يوحد بين المفهوم الديني والبعد الاجتماعي معاً حيث نجد البطل الراوي الذي يجسد مهابة الموت كحدث جلل.. ومهابة الأب وشخصيته القوية الطاغية وقد تجسدت هذه المعاني عندما علم البطل بموت أبيه... لكنه يكتشف أن الآخرين من اخوته لم يقدروا لا مهابة الموت ولا حرارة الفقد للأب لأن الجشع الدنيوي والتسابق للسطو على الميراث (الصندوق) كان الأهم من كل القيم والتقاليد... فازداد البطل حزناً على حزن وانسحب بسلبية زادت الأمر تعاسة لواقعنا المعيش.

• • •

أما الالتزام بالقضايا الاجتماعية فهو البعد المسيطر على أكثر قصص هذه المجموعة (قانون النحل – ليالي الصيف القمرية –...) وهذه القصص تمثل لقطات فنية لموضوعات اجتماعية نحو التعاملات الاجتماعية والصداقة والأبوة والوراثة والعلاقة الزوجية النموذجية...

في قصة (قانون النحل) يحدثنا عن فلسفة التعامل الاجتماعي في صورة نموذجية وأن الحياة الاجتماعية النموذجية تتمثل في متعة الأخذ والعطا وقد عبر عن هذا المعنى بحوار متخيل بين النحلة والزهرة وكانت هذه القصة الحوارية قد اكتسبت حيوية بفعل الحوار المسيطر على الأداء القصصي.

وفي قصة (.. ثم إني حزين) يفجر البطل قضية جحود الأبناء مع حب أبوي لا حدود له فيعدد مواقف عديدة ترصد تجاهل الابن لأبيه، وبعد كل موقف يكرر الأب (لست غاضباً...) لكن المواقف توالت مما دفع الأب لنفسه وأن يعمل الأب لابنه يجسد الكاتب موقفه الالتزامي نحو ظاهرة اجتماعية بدأت في الإعلان عن نفسها.

أما قصة (الساحرة) فيرصد الكاتب لموقفين لحالتي إعاقة نجح في تجاوز إعاقته واصبح مصدر إسعاد لمن حوله بعلاقات اجتماعية ناجحة، والآخر يرقب في عجز وإن كان الكاتب يشير إلى الساحرة (الرياضية) وتأثيرها إلا أن هذا لا يخفى الفروق الذاتية في فن التعامل الاجتماعي الأمثل.

وتأتي قصة (ليالي الصيف القمرية) لتعزف على بعد اجتماعي آخر يتمثل في معنى الوفاء وتبعاته، ويختار القاص الحياة الزوجية وسيلة لأداء هذا المعنى الالتزامي، ولكي يصل إلى هذه الغاية عبر حياة زوجية فكان لابد من تغليف هذه التجربة الزوجية بغلاف رومانسي رقيق يشف عن مشاعر ترتفع فها (رجوى) إلى مستوى الصورة النموذج حيث تمارس حياتها... وعندما يأتي الليل وتنفرد بذاتها تتزى وتتجمل وتخرج إلى الشرفة حيث كان مكانها الأثير مع زوجها وتتطلع إلى القمر الذي كان الزوج يتشبث به ولاسيما في ليالي الصيف القمرية، ومن ثم أصبح القمر وسيلة التقاء ليلة لابد أن تحرص عليها لتلتقي زوجها الذي أحبته حباً وتعلقت به ميتاً... وعندما يرقبها (إبراهيم) الصديق القديم لزوجها لا تشعر به، لأنها ترتفع بأحاسيسها ومشاعرها إلى حيث القمر وإلى حيث زوجها مما يغيبها عن الإحساس بعيون الرقباء.

* * *

إن أبعاد الالتزام بقضايا الوطن والعقيدة والمجتمع لتشير إلى حرص الكاتب على

فكر بعينه يسعى إليه الأمر الذي قلل مساحة الترميز وقلل مساحة العناية بالتشكيل الفني لقصص هذه المجموعة، وقد وصل الأمر حد تصنيف بعض قصص هذه المجموعة بالمقالة القصصية كتلك القصة المعنونة بـ(البحث عن تهنئة) أو تلك القصة المعنونة بـ(طبيب) والتي اعتمد فيها على الاستبدال المباشر للرمز... لكنه يأتي في نهاية القصة ويعلن عن هذا الاستبدال بشكل مباشر: "قبل أن أقف مودعاً سقطت نظرتي رغماً عني تلك اللافتة الصغيرة فوق مكتبه فقرأت: (جمال عويس)، وتحته بخط أصغر قليلا: (ضابط شرطة)، عند خروجي من حجرة مكتبه، جذبت نظراتي أيضا لافتة معلقة على الباب كتب عليها: (نائب المأمور)[1]

إن الغاية الأخلاقية دفعت القاص إلى تسديد كل المساحات مما جعل المتلقي سلبياً عندما تولى عنه تفسير كل شئ، وتكرر هذه الطريقة في كثير من قصص المجموعة، ففي قصة (الغولة) أيضا يأتي في نهاية القصة ليوضح لنا منْ الغولة: "... في تلك اللحظة كنت ملقى على الأرض بينما عمتي الغولة تشق طريقها خارج الحجرة وهى تسبني وتسب أمي..."[2]

وفى قصة (غربة) يرتفع الأداء الفني للتعبير عن غربة هذا التمثال للزعيم الوطني... لكن الكاتب يصر فى نهاية القصة على الإشارة لتحديد اسم هذا الزعيم....

• • •

وإذا كانت قصص هذه المجموعة تقليدية البناء إلاّ أن محاولات التحديث لعناصر هذا البناء التقليدي قد ظهرت في بعض القصص على استحياء، ويأتي الحوار ومحاولة مَسْرحة القصة من أهم التيمات الفنية اللافتة للنظر في بعض قصص المجموعة حيث إن طبيعة الموضوع قد فرضت الشكل الحوارى ليطغى على الأداء السردي، ويمكن أن تلاحظ ذلك فى قصة (قانون النحل) وقصة (زيارة غير شرعية).

• • •

(1) قصة طبيب – مخطوط – 3.

(2) قصة الغولة – مخطوط – 4.

ومن منطلق (النقد الموضوعاتي) فلا يهمنا الإحصاء لتكرار بعض التيمات الفنية قدر اهتمامنا بمدى فاعلية هذه التيمات في النص، لأن الموضوعاتية أو التيمية تجمع بين طرفي الفكر الإبداعي والإطار الفني، والكشف عن التيمة هو نفسه كشف عن ملامح التميز الإبداعي، والناقد الموضوعاتي لديه القدرة على امتصاص رحيق المعطيات البنائية والفكرية للعمل الأدبي، وعلينا أن نعترف أنه على الرغم من علمية النقد الموضوعاتي إلاّ أن كل قراءة موضوعاتية تتشبع بقدر من الذاتية العاكسة لقدرات الناقد في الكشف لصالح البناء الفني والبعد الفكري، وهذا ما يميز النقد الموضوعاتي حيث إنه لم يعلن عن نقد داخلي صارم يصل حد المعادلات الجافة في محاولات البنيويين الأولى كما فعل فلاديمير بروب...، ولم يرد ليفسح لمجالات خارجية تخترق الحدود العلمية الداخلية البنيوية كما فعل (جولد مان) في البنيوية التكوينية. ويبقى الفارق بين (باشلار وريشار) الموضوعاتي أن الأول درس صورا جزئية، أما الموضوعاتي (ريشار) فيدرس بعدا كليا.

* * *(*)

وإذا ما عدنا لتحديد التيمات الموضوعاتية المميزة لهذه المجموعة القصصية فيمكن أن نختزلها في بعدين:

البعد الأول: يمثل البعد الفكري الذي تأطر ببعد التزامي للموضوعات الاجتماعية والعلاقات الأسرية والتعاملات الاجتماعية العاكسة للالتزام الديني الذي يمثل مقياسا أساسيا لتقدير الأفعال ورد الأفعال لشخوصه في هذه المجموعة ويمكن أن تمثل جزئيات (زوجة الأب – حنان الأب – مفهوم الصداقة – مفهوم الحب – العلاقات الأسرية – مفهوم الأخذ والعطاء...) الرؤية الكلية المركزة على البعد الاجتماعي ليرصد صاحبنا

(*) النقد الموضوعاتي أو التيمي مصطلح هو تحديد إجرائي المنهجية بحث وحدات العمل الأدبي ذات التيمات المتقاربة للكشف عن هوية الكاتب وسره الإبداعي ولازماته الإبداعية أو البصمة الإبداعية ودرجة تميزه الفني، والمصطلح استخدمه عدد كبير من النقاد والمنظرين الأوربيين مثل ج ب ويبير jean poul weler وفرديمان ونوماشفسكي وبروب من روسيا وفوديكا من تشيكوسلوفاكيا وسعيد علوش وعبد الكريم حسن وكيتي سالم من العرب، ويعد (ريشار) هو الأب الشرعي للنقد الموضوعاتي.

التحولات الأخلاقية من منطلق قياسي ديني ملتزم. وهو يسير علـى خطـى كثيـر مـن المبدعين كالشاعر حافظ إبراهيم والقاص محمد تيمور بشكل خاص والذي بلغ حد التماس بينهما من تشابه الموضوعات إلى تشابه الشخصـيات (الشـيخ سـيد العبـيط – الشـيخ يحيى..).

وجدير بالذكر أن هذا البعد الفكري الأول جاء بأبسط درجـات الرمـز التـى لا تتعدى استبدال شيء بشيء وكأن هناك قصدية التبسيط فى محاولـة لتحقيـق التواصـل الفاعل والنثر بين المبدع والمتلقي بعد أن قطع الغموض حبائل ووشائج التواصل والتأثير، ولا شك أن البعد الالتزامي للقاص كان أجدر أبرز الأسباب الدافعة لهـذا التبسـيط فـي العرض والذي يكشف عن مقدرة فنية تتجلى فى زوايا الاختيار لموضوعاته الاجتماعيـة التي سبق إلى معالجتها لكنه تميز بزاوية الاختيار التي تجدد العرض وترصـد مفارقـات التحول الاجتماعي الساخن بعقلانية هادئة.

البعد الآخر: يتمثل في زاوية البناء الفني التقليدي الذي يتمثل امتداداً طبيعياً لغاية إبداعية، فدوافع البعد عن التعمية والإلغاز هي نفسها دوافع الاختيـار للشـكل التقليـدي ليسيطر غالبة على بناء قصص هذه المجموعة، والشكل التقليدي هنا يعد ميزة فنية لتوافق الشكل والمضمون والغاية الفنية معاً.

إلاّ أننا نجد رغبة مستترة في تحديث البناء التقليدي بما يتناسب والعرض الفنـي للفكرة القصصية، وأركز هنا على نقطتين، أما الأولى فتتمثل في رغبة المسرحة لـبعض قصصه بحيث نجد الكاتب يغلب الحوار على السرد وهو مظهر حداثي يستزرعه لمزيـد من التجسيد لأفكاره القصصية ولاسيما في قصصه (معادلـة حـظ – قـانون النحـل – الوافد..) بينما يغلب السرد الحوار كشكل تقليدي في باقي قصص المجموعة ولاسيما فـي (الساحرة – الصندوق – ليالي الصـيف القمريـة – يحيـا الشـيخ يحيـى – ثـم إنـي حزين...)وأما النقطة الثانية فكانت محاولة كسر البناء الأفقي التقليدي للزمن القصصـي، وساعده على ذلك رغبة المنولوج المجسدة لبعد لا شعوري تناثر في بعض قصصه (ليالي الصيف القمرية – زيارة غير شرعية – الوافد..).

أما قصة (تغيير مواقع) فتمتاز ببناء فني يعتمد على فلسفة التقطيع الفني الحديث فيما عرف بالقصة العنقودية التي تأتي في دفقات سردية مقسمة إلى (003/2/1).

وتلاحظ في هذا البعد الفني أن البناء التقليدي هو الأكثر سيطرة وأن الكاتب اجتزأ من عناصر التحديث ما تناسب – على استحياء – مع بعض قصصه.

ومن ناحية أخرى جاءت لغة هذه المجموعة لتمثل امتدادا لبساطة الفكرة وتقليدية البناء، فلم تشذ اللغة عن المد التقليدي، بل إن بعض القصص غالت في سمت الرومانسيين الذين يلتصقون بالطبيعة ويمتصون رحيق عذاباتهم، ويمكن ملاحظة ملامح هذه اللغة الرومانسية في قصة (ليالي الصيف القمرية) على سبيل المثال:

– "... جرت بأناملها الرقيقة على شعرها الليلي الثائر فاستجاب سريعاً وهدأت ثورته"

– "... الصمت يفرد جناحيه على الكون، والليلة من الليالي الصيفية... ضوء القمر يسقط على البيوت فتبدو ظلالها شاطئاً لبحر النور الذي يملأ الشارع... السماء تملؤها النجوم اللامعة التي تحيط بالقمر كأنها تحرسه..."

– "كانت متعة الكبرى أن يراقب القمر مكتملاً في الليالي الصيفية..." ويبقى الفارق بين هذه اللغة الرومانسية ولغة تيمور الرومانسية أن (تيمور) جعلها في مقدمة قصصه كخلفية واصفة، أما (إسماعيل بكر) فجعلها عضوية تمثل امتداداً للأحاسيس والمشاعر المجسدة لفكرة القصص.

• • •

وتبقى وسائل تشويقه القصصي امتداداً طبيعياً للبناء التقليدي الذي يعمى البداية ويؤخر الفاعل/البطل في مستهل قصصه، بينما يدخر بعض المفاجآت لنهاية البعض الآخر.

• • •

إن حصر التيمات الفكرية والفنية المهيمنة على قصص هذه المجموعة يمثل غاية

النقد الموضوعاتي الذي يحقق قدرا من التوسط بين الاتجاهات التقليدية والحداثية، ويبدو أننا بالفعل في مرحلة (المابين) لا فى المرحلة (المابعد حداثية)، لأن الاتجاهات المابعد حداثية تمثل في جوهرها تسديداً لثغرات تطبيق المناهج الحداثية نفسها.

عندما عمدت إلى (النقد الموضوعاتي) إنما هي لرغبة منى فى الابتعاد عن الافتعال النقدي تماما كما ابتعد القاص عن الافتعال الإبداعي لنقف معا بعيداً عن التعمية والإلغاز. ولنعرف معا بما يناسب معنى الصعود الحضاري ومن ثم الصعود النقدي والصعود الإبداعي الطبيعي، ولنرفض معا القفزات غير الطبيعية التي تمثل في جوهرها انسياقا وراء أنساق تسربت وأصبحت شكلية الأداء في تعاملها التطبيقي، مما يجعلنا دائما نتساءل عن كيفية تحريك أدواتنا النقدية نحو منهج لديه القدرة على الكشف الفني والفكري معا، واعتقد أن (الموضوعاتية) غير المتداولة نقديا في منطقتنا العربية هي الأقدر على بلوغ هذه الغاية النقدية.

• • •

إن قراءة هذه المجموعة القصصية لإسماعيل بكر تمثل متعة فنية وفكرية معا، لأنه يخاطب الوجدان بأقصر الطرق وأيسرها، ويعيد الملتقى للانسجام مع ما يقرأ دونما رهق لفظي أو تعمية تزيد فيها حدود الصنعة الإبداعية. وتدق قصص هذه المجموعة ناقوس الخطر عندما تكاشفنا بالتحولات السلبية في علاقاتنا الاجتماعية في هذه المرحلة الأنية مع عولمة ونظام عالمي جديد وأطباق إعلامية ترتفع فوق الحدود السياسية والحواجز الجغرافية.،

أ.د. محمد نجيب التلاوي

تراسل الفنون

في الكتاب الأخير من جورجيات (فرجيل) جاءت أسطورة (الإلـه بورتريـه) لتصف راعى قطعان البحر غير البشرية، أنـه عـراف ثرثـار.. وحـارس الأشـكال الممسوخة، يعرف بحكمته أسرار المصائر لدى البشر والآلهة، إلا أنه لا يبـوح بهـ إلا مرغماً، فهو سريع الإفلات كالماء الذي يشكل عنصره، وهو خداع كالشعلة.. وعندما يقيد بالأغلال يتحول بغضب إلى حريق وإلى حيوان وتنين وينبوع !.

هكذا اتصور الفنان المبدع كالإله (بورتريه)، فهو ثائر..متحول.. حـر.. ذكـى مجدد.. مجرب... وبقدرة الفنانين تطورت الفنون من بـدايتها الحرجـة حتـى اكتملـت نظرياتها ومن ثم تفلسف الفنانون على هذه النظريات فأضافوا وجربوا وخربوا إلى أن وصلنا إلى تراسل الفنون، وهى ظاهرة غير خاصة بالفنون القولية وأجناسنا الأدبية فقـط، وإنما هى ظاهرة بين الفنون جميعها في أرجاء العالم ... ومن ثم أصبحت ظاهرة تراسـل الفنون من الظواهر التي سيحملها القرن العشرون إلى بدايات القرن الحـادى والعشـرين كبداية لمنظور جديد لقضايانا القديمة المتجددة كقضية الحرية الفنية، وإشكالية الأجناس الأدبية.

أما الاستفهامات حول تراسل الفنون فتتزاحم إلى رأسى: من صاحب الفضل فـي هذه الظاهرة الناقد أم الفنان؟ وهل لهذه الظاهرة جذور في فنوننا القولية؟ ... وكيف بـدأت هذه الظاهرة في قرننا؟ وكيف بدأت تظهر في أجناسنا الأدبية ولا سيما الشعر والروايـة؟ ... هذه الاستفهامات وغيرها من دوافع هذه الدراسة القصيرة، وإذا كنت سأستعين بتوثيق الإجابات بحقائق من تاريخ الأدب ونصوصه، فهذا لا يمنع أن ما أقدمه محـض اجتهـاد يثير النقاش والحوار حول ظاهرة تراسل الفنون وما ننتظره من نتائج لهذه الظـاهرة، لا سيما وأننى أتوقع أن الحديث سيكثر ويتنوع حول هذه الظاهرة في السنوات القليلة القادمة.

الناقد / الأديب:

إن بداية المقال التي تحدثت فيها عن الفنان المبدع كانت انتصاراً مبكراً للأديب على الناقد، لأن مهمة الناقد والنقد قيادة الإبداع ... وفتح مجالات ورؤى أمام الأدباء للتجديد ... إلا أن الناقد العربي والنقد لم يقم بهذه المهمة الاستشرافية، وأكتفى بمهمة المتابعة والتقييم، وترك ثورات التجديد للأدباء، وأكتفى النقاد بالخصومة حول قبول أو رفض كل ما هو جديد في أجناسنا الأدبية العربية، وأستثنى فقط محاولات قصيدة النثر حديثاً حيث كان للبعد التنظيري – عبر النقاد – الدور الأكبر في تثبيت بدايات قصيدة النثر حتى أن التنظيرات لها من قبل النقاد ما زالت أقوى من النصوص الإبداعية، والسبب في ذلك يعود إلى استيراد نقادنا لتنظيرات قصيدة النثر التى لم تتخلق تخلقاً طبيعياً في رحم البيئة الشعرية العربية كالشعر المقطعي والشعر الحر.

إذن فظاهرة تراسل الفنون توصل إليها الأدباء في أجناسنا الأدبية ملاحقة لما أنتشر في الآداب الأوربية والأمريكية المعاصرة. إلا أن هذا الحكم ليس مطلقاً، لأن جذوراً قديمة لهذه الظاهرة في تراثنا الأدبي، لعل أقدمها ما كان بين الفنون الشعرية القولية من تراسل واقتباس وتوظيف كالملمعات الشعرية التى ظهرت في الشعر التركي والفارسي حيث كان يحرص بعض الشعراء على تزيين أبياتهم بتضمين أو اقتباس عربي على سبيل التجميل كما جاء عند (جلال الدين الرومى) مثلاً في قوله:

راح نعيبها والروح فيها ... كى تشتهيها قم فاسقينها

أين راز يارست أين نازيارست ... اواز يارست قم فاسقينها

والأمر هنا يتجاوز حدود الاقتباس لأن الاقتباس كان من لغتين مختلفتين بغرض التزيين أو التلميع أو بغرض النقلة أو التندر كما نجد في قفلات وخرجات الموشحة لاحقاً.

والبعض قد يستبعد الملمعات الشعرية كأحد أبرز الجذور الباكرة لفكرة التراسل! أن المستبعدين لهذه الفكرة سيتحققون عندما يعرفون أن فكرة تراسل الفنون التى بدأت في العصر الحديث بدأت من هذه المنطلق نفسه وأن اتخذت تفسيرات فلسفية جديدة ساعدت على تطور هذه الفكرة.

الرسامون أسبق من الأدباء:

لقد كانت البداية مع (بيكاسو) والتكعيبيين من بعده انطلاقاً من أن التكعيبي يرسم ما يعرفه وما يشعر به بالإضافة إلى ما يراه لقناعته أن اللوحة سطح له بعدان، وأن انبثاق المشاعر اللاعقلانية ضمن سياق عقلاني أمر يمثل بعداً مركزياً في التجربة الجمالية، ومن ثم كان فن الملصقات وسيلة لازالة الفجوة القائمة بين الفن والواقع، فلجأ (بيكاسو) إلى توظيف الأشياء من العالم الحقيقي 1912 عندما أدخل في لوحاته تذاكر (الميترو) وقصاصات الجرائد وبطاقة الحفلة، للتخلص من الهالة الرمزية للفن، وليتيح اللقاء المباشر بين الحقيقي والخيالي، وتحول الملصق نفسه إلى بعد رمزي على الرغم من انتزاعه من الواقع المعيشي.

والفكرة انتقلت إلى الأدب حيث شهد فن الملصقات عند ظهور -أوليس- الولادة الأولي على أيدى الفنانين التشكيليين ... حيث دخل كل من الفنان والجمهور في علاقة جديدة مباشرة مع الموضوع (لحياة/الفن). وقد احتوت (أوليس) على فن الملصقات عندما استعان (جويس) بقصاصات الجرائد والأسماء والتواريخ وموسيقى أغنية (هاري هيو) وبنت اليهودى والعديد من الأشخاص الحقيقيين، أما (باوند) فقد استخدم الملصقات في الأناشيد " وعلى وجه التحديد في نشيد (xxx17) الذي يتألف معظمه من استشهادات أكثرها غير (دقيقة) من يوميات (جون كويني أدامز)..." وكانت لاقتباسات (أليوت) في قصيدته (الأرض الخراب الواقع الخاص، لأنه جعل منها بنية حقيقية للقصيدة فكانت أقرب للتناقض منها إلى الملصقات النصية.

وعلى مستوى أدبنا العربي المعاصر سنجد أن الملصقات تتمثل في محاولات (صلاح عبد الصبور) الذي أقتبس نصوصاً إنجليزية من إليوت في قصائده كملصقات نصية، بينما نجد (فدوى طوقان) تمثل صنيع أليوت فتجعل من اقتباسها بنية أساسية للقصيدة نحو قولها وهى تصف حقوق العربي من طرقات جند إسرائيل:

خبئ رأسك

خبئ صوتك

وبنو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء

Open the door

Auwre la parte

أفتح ات هاديليت

أفتح باب

وبكل لغات الأرض على بابي يتلطم

صوت الجند

يا عبلة إنى

يا ويلى...

وهذه الاقتباسات (العبرية/الإنجليزية/ الفرنسية...) أو على حد تعبيرها - بكل لغات الأرض - تشير إلى الشتات الإسرائيلي المتجمع من آفاق العالم فوق أرض عربية، أو تشير إلى ظلم العالم كله للفلسطينيين ... وما أعنيه أن الاقتباس أصبح جزءاً من لحمة القصيدة.

وفي مجال الرواية نستشهد بمحاولة (صنع الله إبراهيم) في روائية (بيروت...بيروت) حيث نجد الملصقات النصية بداية من قصاصات الجرائد ....

أنهم جميعاً قد حاكوا المحاولة التكعيبية في بدايات هذا القرن... ألم يذكرنا هذا بفكرة الملمعات الشعرية المختبئة في تراثنا العربي؟

وإذا بحثنا عن دوافع فكرة الملصقات النصية(*) ... ودوافع نقل الأدباء للفكرة وتطويرها، فإننا سنقع على حقيقة تتمثل في أن الفنانين جميعاً بفنونهم القولية وغير القولية

(*) يرى البعض أن فكرة الملصقات النصية في نصوصنا الأدبية تمثل ظاهرة لتطوير لغة النص، لأنها تدخل إلى عالم فسيح يجدد إحساسنا بقوتها الذاتية المستقلة لتجسد مداركنا بالدلالات اللغوية وغير اللغوية أيضاً.

قد استنفدوا الطاقات والعناصر البنائية الداخلية الممثلة لكل جنس فني، وكــان علــيهم أن يلاحقوا التطوير، وأن يستجيبوا للمتغيرات الحضارية المتسارعة ومن ثــم كــان انفتــاح الفنون بعضها على بعض ... وإفادة الفنون بعضها من تقنيات بعض فرصـــة لابــد مـــن اغتنامها لتحقيق قوة دفع تطويرية لهذه الفنون.

وإذا أردنا أن نستشهد نظرياً وتطبيقياً فإننا نرى أن الفن قد عبّر عن ذوق عصره وحضارة عصره ... ثم من مجموعة النصوص كان استنباط العناصر أو قل القوانين التى تميز الجنس الأدبي وتحدد معالمه وقوامه (كمحاولة أرسطو فـــي المســـرح... ومحاولـــة الخليل في الشعر العربي...) ثم أن هذه الأسس هى التى أقامها النقاد ... وحاول الفنـــانون تطوير الفن تطويراً داخلياً حتى استنفدوا (قواعده ...وعناصره) وكان لابد مـــن الانعتـــاق فحدث التمرد على قوانين أرسطو في المسرح بداية من (كورنى) فرنسا ... تمامـــاً كمـــا حدث تطور للقصيدة العربية في العصر العباسي ثم في العصر الحديث.

وفي سبيل هذا التطوير والانفتاح كانت استعارة البناءات الفنية للفنون بعضها من بعض، فكانت محاولة استعارة الفنون القولية بعضها من بعض ثم محاولة استفادة الفنـــون القولية وغير القولية بعضها من بعض (تراسل فنون).

أ - في مجال الرواية:

لم نعاصر في الرواية العربية المعاصرة نداءات الخوف من (موت الرواية) الذي تردد في ثلاثينيات هذا القرن في أوربا وكان السبب في هذا النداء توقـــع النقـــاد أن فـــن الرواية سيموت لأنه أستنفد موضوعاته، وذلك لأن التعريفات التى اجتهدت فـــي التنظيـــر لفن الرواية جميعها قد ربطت بين فن الرواية التعبير عن الواقع، ومن ثم استنفدت الرواية موضوعات الواقع طولاً ... وعرضاً... وكادت تقع الرواية فيما وقع فيه شعرنا العربـــي من أغراض شعرية غنائية محدودة وهو أمر أستنطق مر الشكوى بأن الأوائل لم يتركـــوا للأواخر شيئاً.

إلا أن الـــروائيين تجـــاوزوا حـــدود التعريفـــات، وأفـــادو مـــن علـــم الـــنفس أو علم السلوك... وكان تيار الوعى قد مثل فتحاً جديداً في مجال الرواية بخاصة، ومعنـــى

هذا أن الحدود التى أقامها المنظرون لتمييز فن الرواية ليست قوانين، ومن ثم فلابد من تجاوزها تجاوزاً داخلياً بتطوير العناصر البنائية والموضوعات ... ونفهم أيضاً أنه لولا إفادة الرواية من علم السلوك لما كان (تيار الوعى) ومعنى هذا أن الفن يفيد من العلوم ... وينفتح على الفنون لأن هذا المسلك هو أقصر الطرق نحو التطور.

أما الخطوة الثانية فكانت إفادة الرواية من الأجناس الأدبية الأخرى وتمخض عن هذا أن وجدنا شكولاً روائية جديدة، فرواية الأصوات نوع من الحوار بين الشخوص وأفكارها بمعالجة سردية، وقد ساعد عل ظهور رواية الأصوات وجود مجال أكبر من الحرية التى سمحت بالرأى والرأى الآخر، ومن ثم جاءت رواية الأصوات ممثلة لوجهات نظر متباينة ولم تحمل كالرواية التقليدية وجهة نظر أحادية تتوازى مع الراوى العارف بكل شئ... ويمكن أن تلاحظ هذا في روايات عربية في مصر مثل (ميرامار- لنجيب محفوظ، رباعية فتحى غانم (الرحل الذي فقد ظله) / أصوات لسليمان فياض / الكهف السحرى لطه وادى / يحدث في مصر الآن ليوسف العقيد ......).

أما التصدى المباشر لإفادة الرواية من المسرحية(*) فتتمثل في ولادة (المسرواية) محاولة لمَسْرحة النص الروائي وأمثلتها في الرواية العربية نجدها عند (الحكيم في -بنك القلق- / ولويس عوض في -محاكمة إيزيس -/ ويوسف إدريس في -نيويورك 80 -/ وجمال التلاوى في - الخروج على النص...).

وعن التراسل بين القصة القصيرة والرواية التقينا برواية الحلقة القصصية)[1]

(*) أود الإشارة هنا إلى أن فنوننا الأدبية العربية قد تأثرت بأسلوب فن المقامة ونلاحظ هذا في البدايات الأولى لفن المقال ... والبدايات الأولى للمحاولات الروائية في القرن الماضى... والمحاولات الأولى للقصة القصيرة المقامية عند اليازجى وغيره... ومثل هذه المحاولات هى تعبير تاريخى عن مراحل التطور لفن ما..: وبما ان أسلوب المقامة هو الشائع فمن الطبيعي أن يتسرب إلى الأجناس الأدبية العربية في القرن الماضى. واعتقد أن هذه المحاولات لا يمكن أن نضمها إلى مفهوم تراسل الفنون لأننا قصد أن التراسل يأتى عن قصدية تطوير وإفادة وليس مجرد محاولة عبور من مرحلة إلى مرحلة.

(1) هناك مسميات كثيرة لهذا المصطلح منها (المتواليات القصصية/ الروفيلا...).

مثل روايات (حكايات الأمير حتى ينام) ليحيى طاهر/ حكايات الديب رماح- لخيري عبد الجواد/ حكايات العشق والعطش - لطه وادى/ نزيها زعفران- لإدوارد الخراط/ منحنى النهر- لمحمد السياطى......) فضلاً عن وجود مجموعة روايات تخلقت أولاً في شكل مجموعات قصصية قصيرة مثل (مجموعة الدف والصندوق التى تحولت إلى الطوق والأسورة ليحيى الطاهر، ومجموعة (وردية ليل) لإبراهيم أصلان).

وعند التراسل بين الرواية والشعر نجد محاولات (الرواية الشعرية) التى بدأت تنتشر مؤخراً انطلاقاً من العناية الفائقة بلغة النص الروائي مثل رواية (يوسف يتجسد فيكم) لفاروق منجوته. ومثل مقاطع عديدة في بعض روايات ادوار الخراط.

ثم بدأت الرواية تنفتح على الفنون الجميلة غير القولية فتستفيد منها كإفادتها من البناءات الموسيقية ومن الرسم والنحت فضلاً عن إفادتها من الفنون الشعبية. أن محاولة استثمار فراغ الصفحة والتقنية الطباعية والأبيض والأسود محاولات إفادة من فن الرسم، فالأسود يعبر عن مستوى شعوري والأبيض يعبر عن المستوى الآخر (اللاوعى) والمنولوج في رواية عبد الحكيم قاسم (محاولة للخروج). بينما نجد أن البناء الفنى لرواية (عبده جبير) وتقسيمها إلى مستويات تتحد في نقرات التقاء.. يحاكى النظام السيمفونى في روايته (ثلاثية سبيل الشخصى). أما جمال التلاوى فهو يحمل كاميرا فيقترب ويبتعد ويصف اللوحات في غير سرد لأنه يستعين بتقنية الإخراج السينمائى في روايتيه (تكوينات الدم والتراب). وهذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر ... ومن خلال هذا النموذج التمثيلي لفن الرواية سنلاحظ أن مراحل تطورها قد مرت بالآتي:

(1) البحث عن خصوصية تميز بين الفنون.

(2) نظرية الرواية.

(3) استنفاد محاولات التطوير الداخلى عبر العناصر البنائية للرواية.

(4) الإفادة من العلوم (تيار الوعى).

(5) الإفادة من الفنون الأخرى (تراسل الفنون) القولية وغير القولية.

ومعنى هذا أن الفن يتطور بطبيعته بعد ان تستقيم مقوماته وعناصـــره فيتطـــور تطوراً داخلياً ... ثم ينفتح على العلوم ويفيد منها ... ثم يستعين بتقنيات الفنون الأخرى.

ب - شعرنا العربي:

منذ أن أستوى شعرنا العربي في نموذج المعلقات الجاهلية وبنى نقادنـــا القـــدامى عمود الشعر وجاء الخليل ليفصل القول في الوزن الشعري فأكتسب عمـــود الشـــعر مـــع تنظيرات الخليل صفة تتوازى مع صنيع أرسطو في قوانينه المسرحية... وكما تحطمـــت تلك القوانين الأرسطية بفعل التطور الذاتى للنص المسرحى تم بفعـــل التقنيـــات العلميـــة وتراسل الفنون كذلك الأمر في شعرنا العربي ... ما أن جاء العصر العباسى حتى شـــعر الشعراء أنهم بحاجة إلى قوة دفع ذاتية فكانت ثورة الكلمة المفردة والمركبة عند أبى تمـــام ورغبة التجديد الشكلى عند النواس... وساعدهم على ذلك قوة دفع حضارية.

وما أن حدث انكسار بالسقوط العباسي، وجفت منابع الإرواء الشعري حتى لجـــأ الشعراء إلى محاولة استنهاض شعرى ذاتى فجاءت الصنعة الشـــعرية مقياســـاً جماليـــاً، وشهادة توثيق تعلن من تمكين الشاعر من شاعرنيه فكان التلاعب اللفظى وبـــدأ التشـــكيل الهندسي للقصيدة العربية فتحركت جغرافيتها لأول مرة في شكول هندسية ونباتية، وكانت المثلثات والدوائر والمربعات والمخلعات والمشجرات والتختيم... (*)

وذلك التحول الشكلي لم يكن فقط استنفاد طاقات الداخلية للقصيدة العربية وإنمـــا كان استعانة مباشرة وباكرة للعلوم المختلفة ولاسيما الهندسة والخط والبـــديع، لأن الإدراك الحسي التحولى الناتج عن انفعال رؤيوى جعل الشاعر العربي القديم يستبدل ما ينبغى أن يقوله بما يكتبه عندما تحول التلقى الشعري من الشفوية إلى التحريرية، ومن ثـــم أصـــبح النموذج الخطى موازياً للإدراك المعرفي المستبطن للوعى أو اللاوعى.

وفي العصر الحديث مارست القصيدة العربية رياضة التحولات بعد أن تجاوزت بالشعر إلى الجمالية التقليدية الفطرية للتماثل الثنائي بين شطري البيت، ومع المد الأوربي المعاصر وجد الشعراء العرب الفرصة مهيأة للانفتاح على الفنون القولية والإفـــادة منهـــا

(*) تفصيلاً يمكن مراجعة شكول هذا الأنواع في كتاب (القصيدة التشكيلية للشعر العربي).

(القصة الشعرية بداية من مطران وشوقى ثم صلاح عبد الصبور) ثم الشعر المســـرحى.
ثم كانت إفادة الشعر من الفنون غير القولية قد تمثل أولاً في تهيئة الدلالة اللغوية لإفســـاح المجال للدلالات غير اللغوية الوافدة من الفنون الأخرى بداية بتقنيات الرســـوم الطباعيـــة واعتبار أن الصفحة البيضاء جزء من القصيدة، وأصبح الشكل من أبرز مظاهر التمييـــز بينما أصبح المضمون وكأنه عامل مشترك لمن أراد بين الفنون المختلفة.وأصبح الـــنص الشعري – في ضوء تراسل الفنون - يحقق بعده التأثيري من خلال خواصه الشكلية قبـــل المحاكاة، ولأن الإدراك والتلقى من خلال الحدْس قد زاد، وأصبحت كـــل كلمـــة شـــعرية يحرسها، وكل حرف برسمه التحريري يبدو وكأنه تعبير عن حالة العقل الذي أنتجـــه لقد دخل فن الرسم إلى عمق البناء الشعرى مدخلاً عضوياً ولـــيس تكميليـــاً، وأصـــبحت العلاقة وطيدة بين الفنانين التجريبيين وشعراء الكلمة، لكنهما لا يمثلان شيئاً واحداً علـــى الرغم من اشتراكهما في الصورة المجازية بصفتها وسيلة توافق بين العقل والمادة ...

لقد كان (كاندنسكى) من أوائل المتحمسين لصهر الفنون التشـــكيلية والموســـيقية والأدبية في بوتقة واحدة[1].

أما (جاكوب كورك) فيرى أن تراسل الفنون قد تحق "في بروز كثيرة من الصيغ والطرائق الفنية الجديدة في أكثر الفنون كتيار الوعى، والكتابة التلقائيـــة التـــى تعـــوض العلاقات النحوية التقليدية باتصال التداعى الأدق للمعانى والذاكرة[2]. أننى لا أتفـــق مـــع استشهادات (جاكوب) على تراسل الفنون، لأن وجود تيار الوعى -مثلاً- فـــي الأجنـــاس الأدبية والرسم و...، لا يمثل تراسل الفنون لأنه يشـــبه تمامـــاً خضـــوع الفنـــون كلهـــا للرومانسية -معاً-، وللواقعية -معاً-، أما تراسل الفنون فهـــو فـــي تصـــورى محاولـــة استعارات متبادلة بين الفنانين في مختلف الفنون لتطويرها."

وقد بدأ المنظرون في استحلاب التطور الطبيعي للفنون بتراسلها وتحويلها إلـــى تنظيرات بعضها يحاول أن يؤصل للظاهرة، والآخرون يفلسفون الظاهرة بينما نجد الفريق

---

(1) راجع: الدادئية بين الأمس واليوم /136.
(2) اللغة في الأدب الحديث /جاكوب كورك/111.

الثالث يبحث عن دور جديد للنقد والنقاد.

فإذا كان (عزرا باوند) قد استخدم الرموز الصينية لإعادتنا إلى العمل الأصلى للكتابة، وهو رسم العلاقات على السطوح ...، فإن (زكى نجيب محمود) في عرض حديثه عن التجريدية يؤصل للظاهرة فيقول:" ألم يبدأ الفن صوراً على جدران الكهوف ... وإذا نحن أدخلنا الكتابة في أنواع التصوير قلنا إن الإنسان قد استعاض عن الصور المباشرة بكتابة مصورة يكتفى فيها بالرمز إلى الموضوع ... ثم أخذت الصورة الكتابية تبتعد عن الرمز التصويري شيئاً فشيئاً حتى انتهت إلى الحروف الهجائية، وهى تصوير غاية التجريد[1].

وإذا كنا قد وجدنا في محاولات أولية لتراسل الفنون فعلينا أن نعترف بأن ما هو كائن الآن في أجناسنا الأدبية العربية مجرد تمهيد للتميز وليس معادلاً له.

أما المنظرون في أوربا فقد اغتنموا البدايات الأولى لتراسل الفنون ليعيدوا النظر إلى إشكالية الأجناس الأدبية ... ولم يعد (بارت) ورفاقه في مرحلته الانتمائية الأخيرة إلى التفكيكيين - يعترف بالأجناس الأدبية ولا بتداخلاتها لأن الاعتراف بالتراسل يعنى الإيمان بالحدود القائمة بين هذه الأنواع ومن ثم أزاحوا فكرة (الجنس الأدبي) ليحتل: النص: الذي يخلخل مفهوم التصنيف للأجناس الأدبية، ثم كان مصطلح (الكتابة) ليعلن عن موت المؤلف ... وليأتى النقد التفكيكى ليعلن عن مفهوم (القراءة) بدلاً من النقد لأنهم هدموا التمايز بين النص والنقد واعتبروا أن القراءة التفكيكية هى امتداد للنص وليس تقييماً للنص لأنها مجرد وجهة نظر. وأصبح كل نص وكأنه نوع خاص في ذاته....

وألاحظ هنا أنه - لأول مرة - يسبق التنظير الإبداع الأدبى، لأن النقاد والمنظرين -في أوربا- كانوا على وعى بما يحدث للجنس الأدبي من تحولات ولا سيما بداية من العقد الثاني من القرن العشرين، وقد حاول الماركسيون تفسير التطور والتحول عبر ربطه بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية ...وهو ربط وصل في كثير من الأحيان إلى التعسف والإسقاط غير المقنع. أما البنيويون فحاولوا الوصول إلى مصطلحات جديدة

(1) في فلسفة النقد / زكى نجيب محمود / 15.

تستوعب التحولات عبر رؤية علمية تتمتع بمصداقية أبدية ولذلك ركزوا على جوانب الثبات ... وبالطبع لم يبلغوا ما أرادوا الوصول إليه... ثم جاء التفكيكيون بفلسفة تضرب جذور كل الفلسفات السابقة عليها وتقترب نوعاً ما من حركية الأجناس الأدبية وتحولاتها الكبيرة... إلا أنهم يبالغون في إسقاط الحواجز بين الإبداع والنقد....

وإذا كان المنظرون قد سبقوا تطور الأدباء في نصوصهم فهذه ظاهرة صحيحة افتقر إليها تاريخ الأدب عبر العصور... أما اللافت للنظر هنا فهو أن التنظير النقدى لم يعد فقط يسبق الإبداع ولكنه أيضاً أحتل مكان الفلسفة ولعب دورها ولعلنا نلاحظ ذلك بشكل ضاغط مع البنيويين ثم التفكيكيين بخاصة.

أما في أدبنا العربي فإنني أتصور أننا لم نصل بعد إلى حدود النص، ومازلنا مع كل نص نحاول تصنيفه تبعاً للأجناس الأدبية ثم نحدد حدود تداخل الأجناس في النوع الواحد. أى أننا على مستوى الإبداع والنقد ما زلنا في حدود ظاهرة (تراسل الفنون)... إلا ان النقد التطبيقي المتابع لهذه الظاهرة مازال تقليدياً إلى حد بعيد، لأن الناقد يركز على حدود الجنس الأدبي الأصل... ويكتفى بالإشارة إلى حجم التداخل والتراسل، وهذا لم يعد مشبعاً لتقييم ظاهرة (تراسل الفنون) وما زلنا في حاجة إلى آلية نقدية تسبر عمق النص... وتحدد (حكم القيمة) من خلال التمكن من معرفة الفنون الأخرى المتداخلة مع فنوننا الأدبية ومعرفة جمالياتها ثم تقييم هذه الفنون من خلال انسجامها أو تنافرها مع النص الأدبي، وهو أمر سيكلف الناقد الأدبي مشقة تحصيل ثقافة مضاعفة، ومن ثم لا ينبغى أن ينكفئ الناقد الأدبي على حدود النظرية الأدبية فقط.

مَسرحة النص الروائي
المسرواية[*] نموذجاً

جاءت أسطورة الإله (بروتيه) فى الكتاب الأخير من جورجيات (فرجيل) تصف راعى قطعان البحر غير البشرية، إنه عرّاف ثرثار كثير الهرب وهو حارس للأشكال الممسوخة، يعرف بحكمته أسرار المصائر لدى البشر والآلهة، إلا أنه لا يبوح بها إلا مرغماً، فهو سريع الإفلات كالماء الذى يشكل عنصره، وخداع كالشعلة، ولسؤال هذا الإله والاستماع إلى كلامه لا بد من اللجوء إلى الحيلة، والوقوع فوقه على نحو مفاجئ، وتقييده.. ولكنه لا يتكلم.. وعندما يقيد بالأغلال يتحول بغضب إلى حريق وحيوان وتنين وينبوع! وذلك قبل أن يذعن إلى حاجة الكائن الإنساني الذي يلقى عليه السؤال.

إن الإله (بروتيه) هذا يذكرني بالنص الروائي المحير في نشأته.. المحير في تطوره، لأن النص الروائي لم يثبت على شكل أحادى، فحمل منذ مولده صفة التجدد Novel، فرفض الأغلال والقيود التي قيدت الشعر والمسرح قبله، والرواية لم تكتف بالتحولات الشكلية المتجددة وإنما حملت مهمة التعبير عن الإنسان وقضاياه الاجتماعية والنفسية والسلوكية والسياسية والدينية فى شكل تحليل نفسي ووصف تصويري وملحمة فلسفية وميتافيزيقية حتى أصبحت الرواية الحداثية - كما يقول أحد النقاد". بلا موضوع ولا بنيان ولا تأليف"[1] "لقد أسلمنا أرفع مطامحنا وقلقنا وشهوتنا في البحث والاكتشاف إلى أدنى الأنواع الأدبية، وإلى أقلها بدائية: السرد الذي يسمح باستمرار بولادة كائن هجين

(*) المسرواية: مصطلح لما يستقر بعد وهو محدود الاستخدام بسبب ندرة النصوص الممثلة له في الرواية العربية وهو منحوت من (المسرحية/الرواية) وجاء ذكر باكر له عند توفيق الحكيم عندما كتب محاولته (بنك القلق).

(1) تاريخ الرواية الحديثة - ر. م. ألبيرس - ترجمة جورج سالم - 459.

هو تركيب من ثرثرة وصوفية ووثائقية وأدب مسل.. إنه الإله بروتيه"[1].

والرواية الحديثة أصبحت تتبنى وجهة نظر الإنسان وتنازلت عن وجهة نظر الراوي الخالق العارف بكل شيء.. أما الراوي في الرواية الحديثة فقد تعدد وحمل بتعدده وجهات نظر مختلفة كما نجد في (رواية الأصوات). أو هو الراوي الذي يفهم فهما تاما لما يرويه من رمادية الوجود الإنساني، أما المتلقي فأصبح هو الآخر من الباحثين عن الحقيقة كبحثه عن الحياة وأصبح جزءاً من العملية الإبداعية في ضوء ما يردده النقد الحديث (موت المؤلف) وعليه أن يقدر أن النص الروائي لا يمتاح مادته من مصدر شعوري واحد ومن ثم ينتفي التسلسل الزمني المنطقي الذي كان يساعد على الإدراك والفهم للحدوتة في الرواية التقليدية.

"لقد صدم الإبداع المخالف للسنن الروائية الناس أول الأمر، واستمال الجمهور بعد ذلك، ثم قبله آخر الأمر جمهور القراء المثقفين، فـ(بروست) لم يعد يصدم أحدا، ويجد (جويس) قراء مشغوفين به"[2].

وفي أدبنا العربى يتعايش الاتجاهان فى النص الروائى فنجد قراء للرواية التقليدية ونجد آخرين للرواية الحداثية لأن الاتجاهين يتعايشان فى إنسان القرن العشرين مع الفن الروائى الأقرب تعبيراً عن الإنسان ومجتمع الإنسان فى كل مكان فى العالم.

إن الرواية فن ملغز لأنه الأكثر اتصالاً بالواقع والحقيقة، ومن ثم فهو فن جماهيرى بينما نجد الروائي كفنان مبدع ينزع نحو مغريات الفن المطلق فيجدد فى آليات السرد الروائي ومن ثم الشكول الروائية، وهنا تبرز إشكالية المبدع لا إشكالية النص ذلك أن المبدع يقع مع رغبة عامة القراء من محدودى الأفق.

ولقد حاول المنظرون جر الرواية فوق سرير (بروكست) لوضع تعريف محدد لها يقلم أطرافها.. ولكنهم اكتشفوا أن أفضل تعريف للنص الروائي هو التعريف الذي لا يقبل التعريف.. فهو فن متجدد منفتح على الإنسان والحياة والفنون.

---

(1) تاريخ الرواية الحديثة - 457.

(2) السابق - 147.

وفى النص الروائى تصب الفنون جميعها من مسرح وشعر وموسيقا وقصة قصيرة وتصوير ونحت...، واستعان الروائيون بمعطيات هذه الفنون، فرواية الأصوات رسالة سيمفونية البناء، وقالوا إن الرواية قد أنشأها السرد ومسرحها الحوار، وأن الرواية ارتبطت فى نشأتها بالمسرحية فسعت إلى الحدوتة والتجانس.. حتى أنها وقعت فيما وقعت فيه المسرحيات الكلاسيكية.. وقالوا "إن (جورج دوهاميل) كان موسيقياً فى تأليفه الروائي وأن روايته (آل باسكيه) هى سوناتة"[1].

وقال (باختين): "إن الرواية تسمح بأن تدخل فى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص – أشعار – قصائد – مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (السلوكيات – نصوص بلاغية – دينية – علمية..) وإن أي جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية النص الروائى..." [2].

والفن الروائي غني بلوحاته اللفظية الواصفة، ولكنها لوحات مفعمة بالحركات فى المدى التخيلى للقارئ ومزودة برحيق ودفء الأحاسيس والمشاعر مما يجعلها تنبض بالحياة ولها قدرة تأثيرية فائقة.

وإذا كانت النظرية النقدية الحديثة قد تحولت إلى الشعر لأنه الأكثر غنائية والأقل التصاقا بالواقع الاجتماعي فإننا وجدنا غنائية الرواية وغنائية "القصة القصيرة" وكان من الطبيعي أن تتداخل كل الأنواع مع الشعر.. وكان من الطبيعي أن نجد فى النظرية النقدية المعاصرة "بلاغة" القص و"أسلوبية" الرواية والخطاب الروائي إلي آخر الاصطلاحات التي تركز على الأدب باعتباره "شعراً" أو باعتباره ظاهرة لغوية قبل كل شيء"[3].

لكن النظرة إلى النصوص الأدبية باعتبارها ظاهرة لغوية لم تذب بعد الفروق النوعية بين الأجناس الأدبية وإن سمحت بقدر من التقارب الشديد كما نجد في لغة القصة

---

(1) تاريخ الرواية الحديثة – ر. م. البيرس – 120.

(2) الخطاب الروائي – باختين – 88.

(3) تداخل الأنواع فى القصة القصيرة – د. خيرة دومة – 67.

القصيرة ولغة الشعر الغنائي"(*).

وفي الوقت الذي تستعين فيه الرواية بالفنون الأخرى كالشعر والمسرح والموسيقا فإنها أيضاً تتداخل بشكل مباشر مع القصة القصيرة وهما من أسرة سردية واحدة، وعندما نجد (النوفيلا Novelette) ونجد المتواليات القصصية Short Story cycle تشعر بحجم التداخل والتقارب الشديد بين القصة القصيرة والرواية ولا سيما في (المتواليات القصصية).

وإذا كانت الرواية قد أفادت من الفنون وشكلت بتوظيفها لها جزءاً مهماً من تكوينها وشكلها فمعنى هذا أنه أصبح على نقاد الرواية مهمة جديدة مزدوجة تتمثل في:

أولاً: البحث عن حجم وتأثير الفنون المختلفة في النص الروائي. وهذا ما آليت عليه وسأبدأ – إن شاء الله – سلسلة من الدراسات عن حجم تداخل وتأثير الفنون المختلفة في النص الروائي لإبراز حجم الإفادة وتعد هذه الدراسة (مَسْرحة النص الروائي) بداية لهذه السلسلة من الدراسات.

أخراً: لا بد أن يضيف الناقد إلى نقداته التطبيقية المتصلة بالنصوص الروائية درس فاعلية وتأثير تداخل الأنواع والفنون الأخرى ومدى تطويعها لإثراء التجربة الروائية ونصها وذلك لتجاوز معطيات الألعاب الشكلية المفرغة الدلالة والفاعلية.

تعلق الفن الروائي بالفن المسرحي في بداياته، ويؤكد المؤرخون ذلك وهم يتقصون الهجين القصدي للنوع الروائي الحادث، وعندما بدأ المنظرون البحث عن تميز للنوع الجديد كان من الطبيعي أن يلجأ المنظرون إلى أقصر الطرق الساعية لإعلان تميز النوع الروائي الحادث وذلك بعقد مقارنات بينه وبين الأنواع الأقدم فكانت المقارنات مع المسرحية ومع الملحمة.

(*) من الطبيعي أن تفيد الفنون من بعضها البعض ولاسيما إن كان المصدر واحداً يتمثل في المحاكاة، ولكن الإفادة ليست في الموضوع، أن الموضوعات شائعة وإنما البحث والتقصي هنا في الإفادة من شكول الفنون التعبيرية عامة والفنون القولية بشكل خاص ولاسيما أن القصيدة تحول الرؤية إلى فعل والرواية تحول الفعل إلى رؤية والمسرحية تعيد بناء الفعل لتقديمه بشكل حيوي ومن هنا يصبح للإفادة من الفنون مذاقها الخاص ولاسيما وإن نجح الفن الروائي في تبيئ ما أفاد منه لصالح فنية البناء واتساقه مع التعبيرية الموضوعية.

ولما كانت المسرحية تعتمد على الحوار والرواية تعتمد على السرد فقد أعلنت الوسيلة عنه الفارق بين النوعين بشكل نظري.. لكن المبدعين أقدموا على النص الروائي ولما يتخلوا بعد عن ظلال البناء المسرحي... أما نقد الرواية فقد نشأ متعلقاً بالنقد المسرحي لسنوات طوال.. حتى بدأ مؤخراً في رحلة التميز بالبحث في آليات البناء الروائي والسرد الروائي والخطاب الروائي...

أما مشابهة الرواية بالملحمة فكانت أقوى من مشابهة الرواية بالمسرحية لأن السرد والحوار قد خلفا شكولاً متمايزة.. أما الملحمة والرواية فاختلفا جوهريا في لغتيهما النثرية والشعرية، ولذلك تمددت المشابهة بينهما على نحو ما، حتى برزت الفروق القوية فقالوا: الرواية ملحمة العصر الحديث.

التقارب بين الفنون قد ولد فكرة استفاد الفنون بعضها من بعض وقد راق هذا الأمر أكثر الفنانين في الفنون المختلفة ولاسيما بعد أن استنفد الفنانون محاولات التجديد داخل حدود النوع الواحد... وبداية من القرن التاسع عشر بدأ المنظرون والفنانون في الاطلاع والتطلع إلى الفنون المختلفة سعياً وراء التجديد.. ولفتح آفاق جديدة ومبتكرة، ففكرة الملصقات النصية – مثلا – قد عرفها الرسامون ونقلها عنهم الشعراء ثم انتقلت إلى الفن الروائي – (راجع رواية: بيروت.. بيروت لصنع الله إبراهيم)–.

والتقارب بين الفنون السردية كالقصة القصيرة والرواية قد أنتج شكولاً ملغزة في تصنيفها كالمتتاليات القصصية أو الرواية القصيرة (النوفيلا).. وكذلك الأمر نفسه قد حدث بين الرواية والمسرحية حيث استعان الروائيون بالحوار بشكل موسع طغى على حدود السرد وإذا بنا نجد وليداً في شكل جديد يقع في المسافة الفارقة بين المسرحي والنص الروائي وأعني محاولة (المسرواية) ولها رصيد نصي في أوربا وفى أدبنا العربي الحديث وقبل الاقتراب من محاولات أدبنا العربي الحديث نسأل عما إذا كانت (المسرواية) شكلا مسرحياً أم شكلاً روائياً؟ أم أنها شكل أدبى مستقل يحمل سمت نوع وليد؟

أتصور أن الإجابة والتحديد لـ(المسرواية) أمر فى غاية الصعوبة لأسباب عديدة أهمها أن (المسرواية) محملة بملامح النص المسرحي ومدفوعة برصيد حواري يطغى

على الرصيد السردي... إلا أنها ليست خالصة للحوار ومن ثم فوجود السرد بأي حجم يعني اقتراب (المسرواية) من النص الروائي وأن المساحة الحوارية تمثل الإفادة من النص المسرحي.

وصعوبة تحديد نوع (المسرواية) ينبع من ارتباط ذلك بقضية كبرى وهي قضية الأجناس الأدبية، والتي شهدت مؤخراً جدلاً طويلاً ومفصلاً إزاء شكول أدبية عديدة تفرغت عن الأصول الثوالث الكبرى (الملحمى - الدرامي - الغنائى) واعتقد أن تحديد نوع (المسرواية) يتصل بشكل مباشر بهذه القضية والتى أعاد طرحها النقد الحديث بشكل جديد عند مجموعة من النقاد والمنظرين من أهمهم (جيرار جينيت[1] - جاكبسون - جوته هيرنادى[2] - نورثروب فراى.. - و"هيرنادى") الذى يعترف بتداخل الأنواع ويبحث عن إمكانية تصنيف جديد اعتماداً على (الرؤية والمحاكاة) أو (الرؤية والعقل) والفعل ينتج الصيغ القصصية، والرؤية تنتج الصيغ الغنائية...، ويرى أن منظور المؤلف هو المميز لخصوصية النوع وما يتولد عنه.

وأسرع بعض الباحثين إلى وصف (المسرواية) بأنها "شكل أدبي جديد تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان بإخراجهما الطباعى المميز"[3]. وربما ساعدهم على ذلك ما جاء عند مبدعي ونقاد الأدب الفرنسي بخاصة.

واعتقد أن (المسرواية) شكل روائي وليست نوعاً أدبياً جديداً وأعتقد أن دوافع وجود (المسرواية) فى الأدبين الأوربي والعربي بصفة خاصة دوافع واحدة وتتمثل في:

أ- المسرواية تمثل مرحلة انتقالية بين فني (المسرح - الرواية).

ب- المسرواية شكل روائي جديد.

أ- المسرواية مرحلة انتقالية:

من المعروف أن النوع الأدبي في تخلقه الأولى لا يحمل سمات التميز والتفرد

---

(1) مدخل لجامع النص - جيرار جينيت - ترجمة عبد الرحمن أيوب - راجع.

(2) راجع (اتجاهات جديدة فى التصنيف الأدبى). Hernadi, Beyond Genre. p.168

(3) عندما تلجأ الرواية للمسرحية - وليد الخشاب - فصول ربيع 1993 - ص60.

بشكل أساسي إلا بعد المرور عبر بوابات الفنون الأخر السابقة عليه، وهذا أمر شائع فــي النقلات النوعية بل والموضوعية للفنون المختلفة، فالشعر الجــاهلي تمــدد بموضــوعاته وبنائه في بدايات الإسلام... وحديثا نجد (إسماعيل عاصم) يكتب نصه المسرحي البــاكر (صدق الإخاء) 1894 وإذا بالنص المسرحي يأتي محملاً بسمات المقامة، تماماً كما حدث للنصوص المسرحية العربية الأولي التي خلطت بين الشعر والنثر فــي الــنص الواحــد، وكذلك وجدنا مسرحية (فرح أنطوان) المعنونة بــ(مصر الجديدة ومصر القديمــة) 1913 وقد جمعت بين فني الرواية والمسرحية على نحو أقرب لفكرة (المسرواية).

وفي أوربا يقولون "إن إرهاصات المسرواية قد ظهرت عند (ديودرو) فى القــرن الثامن عشر"[1]. الذى يمثل البدايات الأولي للنص الروائي. ثم توافد الكتاب بعده في القرن التاسع عشر ثم في بدايات القرن العشرين عند (هاردى ثم فلوبير[2] ثم جويس[3]) الــذين قصدوا قصداً تقديم شكل (المسرواية) وكذلك الأمر فى أدبنا العربي حيث وجدنا محاولــة (فرح أنطوان) ومحاولة (إسماعيل عاصم) وهى محاولات عفوية يمكن أن نضيف إليهــا الأعمال الأولي للحكيم التي تخلص منها.. وكان يمكن أن نرصد فيها المرحلة الانتقاليــة بين فنبين تماماً كما وجدنا ذلك فى (حديث عيسي بن هشام) للمويلحي الذي مــزج بــين الرواية والمقامة، لأن المقامة هى الفن العربي الأسبق فــألقى بظلالــه الأســلوبية علــى المحاولات الأولي للقصة القصيرة فيما عرف بــ(القصة المقامية)... ثم وجــدنا قصــدية التأليف لشكل (المسرواية) بداية بالحكيم فى (بنك القلق) ثــم محاولــة يوســف إدريــس (نيويورك 80) فمحاولة لويس عوض (محاكمة إيزيس) وأخيراً محاولة جمــال الــتلاوي (الخروج عن النص).

إذن فالمسرواية جاءت تطوراً طبيعيا للانتقال من فن المسرح العريق إلــى فــن الرواية الوليد فى أوربا... أما بالنسبة لأدبنا العربي فقد جاء المسرح حــديثاً... وجــاءت

(1) المرجع السابق – 60.

(2) فلوبير في محاولته (غواية القديس انطونيوس).

(3) جويس أورد فصلاً مسرحياً في روايته (عويس).

الرواية حديثة وكلاهما كان وافداً بشكله الأوربي على فن المقامة المستأثر بالإبداع العربي فكانت المقامة وسيطاً مشتركاً اخترق المحاولات الأولي للنص المسرحي (صدق الإخاء) لإسماعيل عاصم والمحاولات الأولي للنص الروائي (حديث عيسى بن هشام) للمويلحي والمحاولات الأولي للقصة القصيرة مثل محاولات (نصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق) فيما عرف بالقصة المقامية في بدايات النصف الأول من القرن الماضي[*].

بينما جاءت مسرحية (فرح أنطوان) في العقد الثاني من القرن العشرين بعد أن تمكنت النصوص المسرحية والروائية تمكنا نسبياً ثم جاءت مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) جامعة بين السرد والحوار...

أما المحاولات القصدية فبدأها الحكيم سنة 1976 عندما كتب (بنك القلق) ثم جاء بعده (يوسف إدريس) 1980 وكتب (نيويورك 80) وأخيراً نشر للويس عوض محاولته (محاكمة إيزيس) 1992[1].

ومن استطلاع الإرهاصات الأولي لتخلق الفنون الأدبية الحديثة في أدبنا العربي نلاحظ حجم الاختراق الواضح لفن المقامة في البدايات الإبداعية الأولي لـ الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، واعتقد أن هذا التمدد المقامي المعروق أمر متوقع فى تاريخ الأدب بل وفى تاريخ تولد الأجناس الأدبية التي تقر بحجم الولاء من الفن الوليد للفن السابق عليه فى تربة إبداعية ما... وفن المقامة كان قد تمكن من منطقتنا العربية وتمكننا منه، وجاءت النقلة النوعية لتبييىء الفنون الأدبية الحديثة (المسرحية - الرواية - القصة القصيرة) محملة بسمات فن المقامة من الناحية الأسلوبية بخاصة.

وجاءت القصة القصيرة أكثر تأثراً بفن المقامة من الفنين الآخرين (المسرحية والرواية) ووجدنا (القصة المقامية) التي تدين لفن المقامة أكثر من انتمائها للقصة القصيرة

(*) القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث - محمد يوسف نجم.

(1) ذكر لويس عوض أنه كتب محاولته بين ينتي 1942 و1946 ولكن نشرها الأول كان فى مجلة القاهرة عدد سبتمبر 1992، ويذكر (غالي شكري) أنه اقتنى نص (محاكمة إيزيس) واشترط عليه (لويس عوض) ألا ينشرها أو يقتبس منها إلا بعد وفاته - راجع مجلة القاهرة - سبتمبر 1992 - 154.

الفنية وكان ذلك عند اليازجي والشدياق[1]. وهذا ما دفع بعض الباحثين[2]. إلى الاعتقاد بأن المقامة نواة أساسية للقصة الفنية..ثم جاءت الرواية بعد القصة القصيرة في حجم تأثر بداياتها بفن المقامة وكان النص المسرحي أقل الفنون تأثراً بالمقامة لسببين في تصوري، أما الأول فيتمثل في اعتماد المسرح على الحوار بدلاً من السرد، والآخر يتمثل في خصوصية الطبيعة الحوارية التي تترفع عن الألفاظ الصعبة والجمل المسجوعة.

إلا أن الاستفهام اللافت للنظر هو أن الفن المسرحي طارئ على أدبنا العربي شأنه شأن الفن الروائي وعلى الرغم من هذا قد أثر المسرح في الرواية على مستوى الإبداع وعلى مستوي النقد، وهنا يصبح البحث عن السببية أمراً لازباً؟

اعتقد أن المسرح الذي لم يتمكن من تربتنا ولم نتمكن منه في النصف الثاني من القرن الماضي كانت إرهاصاته وبداياته الضعيفة غير كافية لأن يؤثر في النص الروائي في مطلع القرن العشرين، إلا أن التأثير قد حدث على مستوي الإبداع وعلى مستوي المتابعة النقدية. وتفسير تبعيته النقد الروائي للنقد المسرحي من الأمور البدهية التي وقعت في أوربا قبل أدبنا العربي وذلك لأن نظرية الرواية لم تكتمل ولم تتخلق إلا في وقت متأخر وفي الوقت الذي تشابهت فيه العناصر البنائية بين المسرح والرواية (الشخوص – الزمان – المكان..) وكان النقد المسرحي قد اشتد وقوي وترسخ لأنه قديم قدم كتاب فن الشعر لأرسطو ثم هوارس. أما التأثير على مستوي الإبداع فاعتقد أنه كان أقل بكثير من تأثير النقد المسرحي في النقد الروائي، وقد تمثل التأثير في غلبة الحوار على السرد في المحاولات الأولى للقصة والرواية (راجع حديث عيسى بن هشام ومحاولات محمد تيمور الباكرة..) والذي شجع على هذا التأثير هو أن تخلق أول نظرية روائية 1880 كانت وفق نسق مسرحي تمدد حتى ثلاثينيات هذا القرن حتى أن "خضوع الرواية لقواعد الفن

---

(1) أحمد فارس الشدياق في كتابه (الساق على الساق) أربع محاولات واليازجي له أبع محاولات نحو (البدوية – الحجازية – العقيقية..) (مجمع البحرين) في

(2).. مثل د. محمد يوسف نجم... راجع كتاب 58 (القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث – ص 250 وما بعدها.

المسرحي ولملامح التصوير السيكولوجي والاجتماعي قد تلقي رداً مباشراً عن طريق الرواية الساخرة والانطباعية.. والرواية التي أرادت ما أرادته المسرحية - فيما مضى - من إيجاد تجانس (باحتمال الوقوع اجتماعياً وسيكولوجياً ومأسوياً، قد وقعت في الافتعال الذي وقعت فيه المسرحية الكلاسية"[1].

والبعض يفسر تأثير المسرح في الرواية بسبب السرد والسردية التي تسمح للمسرح وغير المسرح من التواجد داخل النص الروائي".. السرد يسمح باستمرار بولادة كائن هجين هو تركيب من سرد وحوار وثرثرة وصوفية ووثائقية وأدب مسل"[2].

وعلي الرغم من استعارة الرواية للتلاحم السيكولوجي من المآسي المسرحية إلا أن للرواية فضل السبق نحو الوثائقية الاجتماعية والتاريخية والتي كانت المادة المفضلة لأكثر الروايات حتى بدايات النصف الثاني من هذا القرن، ثم بدأت الرواية فى البحث عن خاصية الحضور عن طريق الصوت والخطاب والحوار والمنولوج.. وأصبحت الشخصية الروائية حاضرة لدى المتلقي "إن المزج الماهر للحاضر البصري والصوتي، والماضي المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة قد سمح لنا باتجاه جديد بالإحساس به وهو ما سمي بـ(مدسة الصوت) أو (الرواية الراديوفونية)" [3].

واعتقد أن رغبة (الحضور) وإلغاء المسافة بين الوجه والقناع للراوي/المؤلف هى التي أفسحت مجالات عديدة لتداخل الفنون في النص الروائي كمطلب جمالي وأساسي، فالسينما اخترقت بعين الكاميرا النصوص الروائية فـ (ألن روب جريبه) يحاكي السينما في روايته (السنة الأخيرة في مرنيباد)، و(فرجينا وولف) تحاول المحاولة نفسها وجاءت ممزوجة بتيار الوعي في محاولاتها الانطباعية عبر الاهتمام بالحياة الداخلية، وفي الرواية العربية نلتقي بمحاولة جيدة تستثمر إمكانات فن السينما مثل رواية (تكوينات

---

(1) السابق 456 - 457.

(2) السابق - 458.

(3) السابق - 363.

الدم والتراب)[1]. وهذه الجمالية الجديدة للسرد الموجز للحاضر من أجل الاستحضار والحضور بدلاً من التاريخ والماضي قد دفع الرواية دفعاً جديداً نحو الإفادة من الفنون.

وخاصية الحضور نفسها وجدت أكثر من شكل فني ومن ذلك محاولة مَسْرحة النص الروائي إمعاناً في الحضور وإحياء للحدث الروائي وكان على الشخصية - بالحوار لا يعني الوثائقية والمحاكاة الواقعية الممسوخة وإنما الحضور يكتسب فعالية من مساحة الإخراج الغنائي المفعم بالمشاعر الصادقة والرؤى الداخلية العميقة سواء كان الحوار داخلياً أو خارجياً.

وأعتقد أن خاصية الحضور هي التي أفسحت المجال لظهور - المسكوت عنه - كنوع من التهميش الدلالي الجديد للوحدات السردية التي تفسح بدورها المجال للمتلقي المشارك مشاركة إيجابية فعالة داخل وخارج النص الروائي (المروي له/المروي عليه) وهو ما يهتم به النقد الروائي المعاصر ولاسيما أن الرواية المعاصرة تتبنى وجهة نظر الإنسان (تعدد الأصوات)، وتتنازل عن وجهة نظر الخالق (الراوي العارف بكل شيء في الرواية التقليدية).

ومن هنا كانت النقلة النوعية التي دفعت الروائيين إلى مَسْرحة النص الروائي عن وعي فزاد الحوار وقل السرد، وهذا التحول في تصوري ليس ظاهرة لغوية فحسب وإنما هو ظاهرة فنية تشكيلية لاسيما ونحن نتقصى الطبيعة الهجنية للنص الروائي.

إن مَسْرحة النص الروائي تقلص دور الراوي والسارد وتحرك الحدث والصراع عبر الحوار لا عبر السرد، وهذا ما نلاحظه في توجه أكثر الروائيين العرب نحو زيادة فاعلية الحوار لزيادة خاصية الحضور ومن ثم مَسْرحة الأحداث. وقد قام (وليد نجار)[2] بإحصاء للمشاهد الحوارية عند (نجيب محفوظ) ونجتزئ ما ذكره بإيجاز عن (القاهرة الجديدة)[3]. حيث نجد 23 مشهداً حوارياً ما بين (حوار مجرد/حوار واصف/حوار موجز) وبلغت المشاهد الحوارية في الثلاثية (بين القصرين/قصر الشوق/السكرية) مئة

---

(1) راجع: تكوينات الدم والتراب - جمال التلاوي.

(2) راجع: قضايا السرد عند نجيب محفوظ - وليد نجار.

(3) القاهرة الجديدة - نجيب محفوظ، هذا العدد 23 مشهداً والرواية 170 صفحة فقط.

وأربعة وثمانين مشهداً حوارياً ما بين (حوار مجرد/موجز/واصف). وهذا يدل على الرغبة المتزايدة والتي وصلت إلى نسبة أعلي في رواياته المتأخرة -........-

- راجع (ليالي ألف ليلة/ملحمة الحرافيش - مثلا-).

إلا أن الرغبة في المَسْرحة كضرورة فنية وشكل فني لم تصل بالرواية إلى حد (المسرواية) لكن المَسْرحة تشير إلى تداخل الفنون بشكل أصبح أساسياً وتجاوز الحلى الأسلوبية أو محاولات التجديد المفرغة الدلالة كالتي سنراها في المحاولة الباكرة للمسرواية عند (توفيق الحكيم) وكثرة الحوارات عند (نجيب محفوظ) تكشف عن رغبة الالتصاق في الواقع، وعن الرغبة في موثوقية الكلام المتواتر حوارياً، وما ينطوي عليه من مشاهد تمسرُح الحدث الروائي.

وهذه المَسْرحة للنص الروائي لم تأت تطوراً عن محاولات (المسرواية) وإنما جاءت استجابة طبيعية لتفتيق شرنقة السرد التقليدي وهو أمر يبقى محاولات (المسرواية القصدية واقعة تحت طائلة التجريب القافز فوق حواجز التطور الطبيعي للنص الروائي ولعل تباعد السنوات بين المحاولات العربية القليلة في مصر خير شاهد علي ذلك. ويدلنا علي أن محاولات (المسرواية) القصدية كانت بحثاً عن شكل جديد قبل كل شيء ولاسيما عند (توفيق الحكيم) - كما سنرى -.

وقبل الاقتراب من محاولات (المسرواية) أود الإشارة إلى نقطة لافتة للنظر وهي أن جذورنا العربية الحكائية قد تمتعت بميزة خلط السرد بالحوار وبشكل يزيد فيه الحوار على حدود السرد علماً بأن قدماءنا لم يكتبوا المسرحية ولم يقتربوا منها فصلاً عن عدم معرفتهم بالرواية الفنية وأود الإشارة هنا إلي عملين فقط - على سبيل المثال -.

أما العمل الأول فهو الليالي العربية (ألف ليلة وليلة) وقد لاحظت في بحث سابق عن (آليات القص في ألف ليلة وليلة) أن شهرزاد الرواية تختفي للتيح الفرصة للصوت الثاني والثالث، وتختفي ليسيطر الحوار، وقد جاءت بعض حكايات (الليالى)(*) وقد غلب

(*) كانت (ألف ليلة وليلة) بطبيعتها الحوارية مادة شائقة سهل تحويلها إلى نصوص مسرحية عند رواد المسرح العربي مثل محاولات جورج دخول وأبو خليل القباني وكذلك تأثر (الشيخ المهدى) بالليالي العربية في محاولته الروائية الباكرة.

عليها الحوار غلبة واضحة، ولم يزد السرد عن ظهور (شهرزاد) لتعلن بداية الليلة.. ثم ظهورها لتعلن عن (إدراك الفجر)[1]. وإذا بنا أمام مَسْرحة حقيقية لحكايات الليالي وهو أمر يفجر استفهامات عديدة نضمها إلى الاستفهامات نفسها التى أثارتها (رسالة الغفران)[2]. ثم تأتي (عائشة عبد الرحمن) لتعلن عن الإمكانات الدرامية في (رسالة الغفران) و(حسين الواد) يكتب عن (البنية القصصية في الغفران).

أما عن (صفوت الخطيب) و(حسين الواد) فقد ركزا على إمكانات السرد الكائنة في هذا النص التراثي: (رسالة الغفران)، يقول (حسين الواد): "تبدو الرحلة فى ظاهرها النصي مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة واو العطف.. وإذا الفجائية"[3]. ثم يحدثنا عن وجود راو وأن الأحداث مضغوطة بفعل السرد، وفسحة المكان سمحت بكثرة التجول وكثرة المفاجآت و"ابن القارح جاء موضوعا لعملية سردية قام بها راو مجهول يتتبع خطاه... ويستحيل بدوره إلي راو يقص عليه (العوران الخمسة)[4].

ونكتفي هنا بإلقاء الضوء على (رسالة الغفران) التي جمعت بين السرد والحوار مما أثار الباحثين فمنهم من وجد فيها جذور فن القص بطريقة عربية باكرة تعتمد على الاستطراد مثل (حسين الواد) ومنهم من رأى فيها جذور الأصول الروائية مثل محاولة (صفوت الخطيب) ومنهم من رأى فيها محاولة مسرحية باكرة مثل (عائشة عبد الرحمن).

أما (حسين الواد) فيرى فيها بنية قصصية ويعتمد على الآتى:-

أ- الراوي.

ب- كثرة الوصف عبر السرد.

ج- الرحلة نفسها نص.

د- الاستطرادات الممثلة لجملة اعتراضية طويلة.

---

(1) تفصيلاً في: آليات القص في ألف ليلة وليلة – للباحث نفسه – حولية مركز البحوث بجامعة قطر – 1997م.

(2) الأصول الروائيّة في رسالة الغفران – صفوت عبد الله الخطيب – دار حراء بالمنيا.

(3) البنية القصصية في رسالة الغفران – حسين الواد – 1977م.

(4) السابق – 73.

هـ- النقلات داخل الرحلة حافلة بالنقلات غير المسببة.

وهذه بعض النصوص المقتبسة من (حسين الواد) التى تؤكد على خاصية البنية القصصية لـ(رسالة الغفران)(*)

أ- "تبدو الرحلة في ظاهرها النصي مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة (واو العطف وإذا الفجائية) المناسبة للنقلات والدهشة داخل الجنة.." [1].

ب- "يقوم الراوي في الرحلة بعملين أساسيين يتمثل أحدهما في تتبعه لابن القارح وإيراده كل ما يعرض له. ويتمثل الثاني. في تفسيره لاستعمالاته اللغوية وفي تحليله لما يبدو في الجنة من خوارق[2].

ج- ".. ولا يمكن أن نذهب إلى إقامة الشبه بين هذا الشكل الروائي التراثي الذي يتحدث فيه الراوي بصيغة المتكلم، وبين الدراما لمجرد أن الأشخاص في التعبير الدرامي يستعملون صيغة المتكلم، وأن الراوي الشخص يتحدث بصيغة المتكلم بدوره، فبين مثل هذا الشكل الروائي، وبين الشكل الدرامي فروق لا يمكن تجاهلها، ومن هذه الفروق أن كل الأشخاص في الدراما يتحدثون بلغة المتكلم في حين أن شخصاً واحداً يتكلم بهذه الصيغة في الرواية، ومن هنا نستخرج أن الراوي الشخص ليس مجرد شخص في الرواية لأنه يضطلع بالوظيفة الروائية المتمثلة في سرد ما يحدث وللأشخاص وليس هو أيضاً مجرد راو لأنه يعيش الأحداث التي يسردها وينتمي إلى زمنيتها الوقائعية"[3].

أما (عائشة عبد الرحمن) فترى وجهة نظر أخرى حيث ترى في (رسالة الغفران) محاولة مسرحية باكرة وتقدم فكرتها بوعي زائد واعتمدت على إعادة طبع المحاولة في شكل مشاهد مسرحية لتبرز حجم الدرامية والحوار في (رسالة الغفران)

(*) عمدت إلى إيراد النصوص حتى أبرز وجهة النظر بدون تدخل مني وهذه النصوص كلها تمثل بداية نتيجة أرغب في الوصول إليها ومن ثم لم أرغب في التوسع العرضي لمناقشة جزئياتها.

(1) البنية القصصية في رسالة الغفران - حسين الواد - 45.

(2) السابق - 67.

(3) السابق - 72.

وسأعرض بعض النصوص التى تعكس رأيها في المحاولة لنوزان بين رأيها ورأي (حسين الواد) فى تحديد الشكل الفني لـ(رسالة الغفران). نصوص (عائشة عبد الرحمن):

أ- "... الوثيقة التى أقدمها اليوم في مشاهد – تقصد رسالة الغفران – نختارها نموذجاً ومثالاً... وتعرضها بنصها في الغفران. وعملنا فيها يقتصر على تقديمها في النسق المألوف لكتابة النصوص المسرحية دون أى مساس بصياغة المؤلف لفظاً وسياقاً وحواراً، ودون أى تدخل منا في إعداده وإخراجه(*)

ب- "يظل أبو العلاء معنا طوال عرض المسرحية لا يظهر على المسرح، وإن سمع صوته بين مشهد وآخر يرسم لنا المناظر ويوجه إلى الاعداد ويقدم الشخصيات.. ومن خلال الإملاء يأخذ حينا صيغة الإخراج، وحينا صيغة التلقين ليتابع ظهور الأشخاص"[1].

ج- وترون أنها في جملتها مسرحية أدبية لغوية(*)، والعالم الآخر فيها عالم أدبي محض لا مجال لالتباسه بالحياة الأخرة في العقيدة الدينية..." [2].

د- "ولست أتصور أن أبا العلاء نفسه قد اتجه بالغفران إلى قصد العرض التمثيلى، أو خطر له على بال إمكان إخراج قصته على خشبة المسرح الذي لم يكن لعصره ولا بيئته عهد به.." [3].

هـ- "... ثم إني لا أرتاح إطلاقاً إلى تحميل نص رسالة الغفران ما لا يتحمله من مفهومنا للفن المسرحي، وإنما الذي يعنيني.. هو أن أضع في تاريخنا الأدبي هذه الوثيقة لمحاولة فنية رائدة..." [4].

(*) أ- مشهد (مأدبة في جنة الغفران) عنوان + سرد + حوار طويل – ص160 مشهد (مع حمدونة الحلبية وتوفيق السوداء) عنوان + سرد + حوار طويل – 175.

(1) السابق – 82 – 85.

(*) ب- أخرجت المحاولة في شكل مسرحية (المشهد الأول: مجلس التدامي فى جنة الغفران – مشهد مع الأعشى – مشهد مع زهير بن أبى سلمى – مشهد مع إحدى الحور.. وقد جاء النص في ثلاثة فصول آخرها عودة إلى الجنة في أربعة مشاهد.

(2) السابق – 225.

(3) السابق – 227.

(4) السابق – 225.

وبناء على الرأيين السابقين المتباينين حول واحد من نصوصنا التراثية وهو (رسالة الغفران) أذكر الآتي:

أولاً: وجود السرد لا ينفي حجم الحوار، وطول الحوارات لا ينسنا السرد وأن الباحثين (عائشة وحسين الواد) قد أخذ كل منهما النص لمناطق نفوذهما الحوار لإثبات المَسْرحة الدرامية أو السرد لإثبات الخاصية القصصية أو الروائية.

وكانت حركية ابن القارح ⇦ يقابلها سكون الشخوص الآخر

وسكون ابن القارح ⇦ يقابله حركية الشخوص الآخر

وهذا بدوره ولد حواراً، إذن فالمعني رهين التركيب الواعي للحوارات التي هيكلت هذا النص، ثم إن الرحلة التي التقي فيها بـ(الأعشى / زهير / عبيد بن الأبرص / عدى بن زيد / أبى ذؤيب الهذلى / النابغة..) هى التى فتقت الحوارات ولاسيما أن لكل شخصية حياتين (الدنيا – الآخرة) ومن ثم فرض التخاطب الثنائي نفسه فيما ندر التخاطب الجماعي التبادلي.

ثانياً: فرض السرد نفسه على الجزء الأول حيث إن المكان عجيب وغريب وتفاصيله لا تظهر إلا فى شكل سردى واصف لأن المكان استبدل بمنطوق (المساحة) ليتسع الفضاء الروائي إلى خيالات الجنة (زمنية التعاود الأزلى) وإن كانت الرحلة بزمانها ومكانها قد قيدت بتصور إسمي خالص حجّم انطلاق الرؤيا الفنتازية.

ثالثاً: اعتقد أن الصيغة الشفوية هي التي أفسحت المجال لتبادل السرد والحوار على هذا النحو بشكل فني فيه قدر كبير من الانسجام إذ أن الانتقال من السرد إلى الحوار جاء لإبراز خاصية الحضور التي استدعت الحوار وفرضته اللقاءات الثنائية.

ونخلص من هذا أن معايشة السرد والحوار داخل نص واحد بقصد مَسْرحة النص خاصية تنبع من تصور الإلقاء الشفوي وقد اخترقت هذه الطريقة مؤلفاتنا العربية القديمة ولاسيما في (ألف ليلة وليلة وفي رسالة الغفران) وهذا ما أغرى كل باحث بأن يجد في النص ما يدلل به على السردية والنزعة الحكائية أو الحوارية والخاصية المسرحية. إنه تعايش مبكر للسرد والحوار لم يكن مقصوداً به امتزاج فنين.. ولم يمثل –

كالعصر الحديث - نقلة نوعية من فن إلي فن، ولكن بذور (المسرواية) استزرعت بفعل الخاصية الشفوية الفطرية التى تعتمد السرد للوصف والتنقل وتعتمد الحوار للتجسيم والمَسْرحة وهي طريقة فطرية لاستزراع خاصية الحضور في المدى التخيلي للمتلقي الشفوي المتصور عند الكاتب العربي قديماً.

وإذا كان اليقين أن العرب لم يمتلكوا بعد عناصر البناء الفني لا للمسرح ولا للرواية فإن القول بامتلاك جذور لمَسْرحة الحكاية أو لاستنبات المتتاليات القصصية لليالي) في تراثنا العربي أمر يستدعي التوقف، وجدير بنا إلقاء الضوء على جذور المحاولة وإن اختلفت دوافعها ومفرداتها التنفيذية عن محاولاتنا في العصر الحديث والتي نحن بصدد تحليل نماذجها: (المسرواية).

وإذا كنا قد امتلكنا جذوراً لمزج السرد بالحوار في تراثنا العربي القديم (الليالي/رسالة الغفران)، فإننا امتلكنا في عصرنا الحديث نصوصاً مزجت عن قصد وعن غير قصد بين فني الرواية والمسرحية أو بمعني أدق استعارت من المسرحية للنص الروائي (المسرواية)، أما المزج غير القصدى فكان في المرحلة الانتقالية والتخلق الأولي للنص المسرحي على السواء في أدبنا العربي، وفي أوربا جاءت المحاولة في المرحلة الانتقالية بين فن المسرح القديم وبين فن الرواية الحادث.

أما المحاولة القصدية فكانت الرغبة في التميز أو الرغبة في البحث عن شكل أدبي جديد وجاءت محاولات (المسرواية) لا لتعلن عن جنس أدبي جديد وإنما لتعلن عن حجم إفادة الفنون بعضها من بعض كسبيل للتطور.

وفي أدبنا الحديث وبالتحديد بداية سبعينيات هذا القرن وجدنا محاولات لمَسْرحة النص الروائي زادت عن حدود الإفادة من النص المسرحي إلى حدود المزج والإحلال للخاصية الحوارية لتقليص دور السرد، وكانت المحاولة الأول (لتوفيق الحكيم) المعنونة بـ(بنك القلق) 1976 ولم تكن بيضة الديك فى أدبنا العربي في مصر، لأن (يوسف إدريس) قدم المحاولة الثانية للمسرواية في (نيويورك 80) وكان ذلك سنة 1980، ثم طالعنا (لويس عوض) بمحاولته الثالثة في هذا المجال وهي (محاكمة إيزيس) 1992 -

وإن كان قد أعلن عن وجودها بسنوات طوال قبل نشرها، إلا أننا نلتزم بتاريخ النشر ومن ثم جاءت ثالثة، أما رابع هذه المحاولات فكانت (المسرواية القصيرة) لجمال التلاوي والمعنونة بـ(الخروج عن النص).

وسنتوقف مع هذه المحاولات الأربع لنرى مدى النجاح الفني الذي حققته أ لم تحققه (المسرواية). وسنتوقف مع التجارب الأربع وقفات طولية ستمكننا من حصر التشابهات ونقاط الالتقاء بالتحرك العرضي من أجل الوصول إلى نتائج تقييم حدود التجربة وحجم فاعليتها.

أولاً – بنك القلق:

كان الحكيم رجل المسرح الأول في أدبنا العربي الحديث وامتلك ناصية الحوار، ونوع في موضوعات مسرحه وفي بنائه الفني، وقفز بفننا المسرحي قفزة نوعية وقدم خلال ثلاثين عاماً ما قدمته الآداب الأخرى للمسرح في مئات السنوات. وجرب الحكيم فن الرواية وشارك بأكثر من محاولة لعل من أشهر ما كتب (يوميات نائب في الأرياف/عصفور من الشرق) وهذا يعني أن الرجل امتلك مهارة السرد مع مهارة الحوار.

وكان الحكيم باحثاً عن التميز والتفرد فاستثمر قدراته الفنية وموهبته في استزراع هجين أدبي عن قصد وهو (المسرواية) لعله يكون الوليد الشرعي الذي ستتطور إليه المسرحية والنص الروائي، وكأنه بهذه المحاولة القصدية يبحث عن الجديد والتفرد بعد أن مكن لفن المسرح في تربتنا الأدبية وكانت محاولة المسرواية (بنك القلق) والسؤال الذي نبحث عن إجابته هو إلى أي حد نجحت (المسرواية) في التعبير عن فكرة النص؟

و(بنك القلق) تحدثنا عن صدفة جمعت بين صديقين فرق بينهما الزمن سنوات وهما (أدهم وشعبان) ثم فكرا في عمل يخرجهما من حالة الصعلكة والفقر ففكرا في (بنك القلق) لعله يفتح عليهما باب الرزق واستعانا بزميل صحفي كتب عن فكرتهما ليجلب لهما الزبائن. وظهر (منير عاطف) الثري الذي تبنى المشروع ومكنهما من شقة فخمة لاستقبال الزبائن، وبدأ نشاطهما... ثم تظهر ابنة (منير عاطف) وخالتها (فاطمة) ثم يمدد (شعبان) علاقته بفاطمة حتى يعرف سرها وسر أختها ثم يكتشف سر (منير عاطف) وعلاقته

بجهات أجنبية وزاد الشك عندما طلب (منير عاطف) من (أدهم وشعبان) تمديد نشاطهما إلى الأقاليم... وصمم على إخبار الشرطة بريبتهم في أمر (منير عاطف).

وهذه الفكرة تم تنفيذها في خمسة فصول وخمسة مناظر، ويبدأ الحكيم بالفصل سرداً ثم بـ(المنظر) حواراً. وبداية نشعر بقصدية البناء المخطط له سلفاً حيث السرد فالحوار ثم السرد فالحوار... وهكذا من فصل إلى منظر.. وهذا معناه أن استقل السرد بجزء يقدم ويصف ويمهد للحوار، ثم يأتي الحوار ليتمدد عرضاً ويعمق الفكرة باستشهاد حواري حيوي. وهذا التقسيم الحاد يعلن عن حجم الصنعة الزائدة في النص ولاسيما من (المنظر) هو جزء من نص مسرحي بكل معطياته، بينما (الفصل) هو سرد خالص، واختفي التقارب بينهما أو المزج بينهما.

وقد استأثر السرد بالوصف والتقديم والتعريف بالشخصيات (أدهم/ شعبان/ فاطمة/ منير عاطف)..)، وقد استأثر الراوي التقليدي العارف بكل شيء بمقاليد السرد فكان محللاً للدوافع النفسية والاجتماعية لـ(أدهم وشعبان وفاطمة) ثم تعمد عدم إلقاء مزيد من الضوء السردي على شخصية (منير عاطف) لأنه جعل من غموضه وسيلة جذب وتشويق.

وقد قام الراوي والسرد بمهمة دفع الحركة الروائية لتحقيق التطور والتتابع الزمني الذي يدفع الأحداث نحو التطور والتعقد ببناء تقليدي له (بداية ووسط ونهاية).

وقد نجح الراوي التقليدي العارف بكل شيء في توزيع الأضواء السردية على الشخوص لتقديم خلفية واصفة لدوافع ردود الأفعال التى تظهر بشكل حواري، فمثلاً في الفصل السابع المقدم سرداً يغوص الراوى في تفاصيل حياة (مرفت) ثم ينتقل بأضوائه السردية نحو الخالة (فاطمة) ليجعل من حياتها الغامضة وسيلة جذب تبرر العودة إلى السرد في الفصل الثامن ليستكمل الحديث عن الخالة (فاطمة) وعلى الرغم من وجود (شعبان) مع (فاطمة) إلا أن الحوار لم يحمل أفكار هذا الجزء وإنما استأثر السرد بعد أن تهيأت فرصة جيدة للحوار بين (فاطمة وشعبان) لاسيما وأنهما معا فى مكان واحد، لكن التقسيم المسبق الذي أصر عليه الحكيم على ليتناوب السرد مع الحوار هو الذي فرض

السردية هنا وظهر الراوي العارف بكل شيء والمصور لانفعالات (فاطمة) بالموقف مع (شعبان) حتى حدث اللقاء الجنسي الذي اكتشف فيه (شعبان) حقيقة هذه المرأة غير البكر - كما كان يتصور -.

واعتقد أن الحكيم لو تجاوز عن تقسيماته التى أزمع عليها سلفاً وهى تناوب السرد والحوار لأمكن أن يقدم الفصل الثامن في شكل حواري بين (شعبان) و(فاطمة) بدلاً من السرد، لأن حديث (شعبان أو فاطمة) سيأتي محملاً بأحاسيس ومشاعر فياضة ومباشرة، وسيأتي رد فعل المتلقي مباشراً بينه وبين المتحاورين إلا أن الإصرار على دور السرد حسب التقسيم المسبق قد أوجد بوجود الراوي نوعا من التلقي غير المباشر مما خفف من حدة الانفعال مع صاحبي الموقف نفسيهما.

واللافت للنظر أن حوارات الحكيم الجيدة بصوغها اللغوي المركز قد اعتنت بالتوسع الأفقي المعمق للحدث الروائي، بينما عني الجانب السردي بدفع الحدث الروائي وتطوره.

ولذلك نلاحظ أن الحوارات تأتي تابعة للسرد، فمثلاً في الفصل الأول يقدم الراوي بالسرد حركية أدهم وشعبان إلى أن تجمع الصدفة بينهما: "أدهم والشخص الآخر وقد اقتربا أحدهما من الآخر فوق المقعد الحجرى"

أدهم: (صائحاً بدهشة) شعبان جاد عوضين..!

شعبان: (بنفس الصيحة) أدهم سليمان..!" [1].

وكان الانتقال من السرد إلى الحوار طبيعياً هنا وغير مفتعل لأن لقاء الصديقين بعد فراق لا بد أن يثير حواراً جاذبا وقد بدأ الحوار بداية قوية لأنه أسفر عن حركية دفعت الحدث الروائي خطوة نحو فكرة (بنك القلق). إلا أن الحوارات اللاحقة عنيت بتعميق الحدث لا بتطويره ولذلك وصفنا الحوار بالحركية الأفقية لأنه تسجيل مباشر بين (شعبان أو أدهم) وبين الزبون الذي جاء لـ(البنك) بداية من الزبون رقم 1 حتى الزبون

(1) بنك القلق - الحكيم - 23.

رقم 9. والترقيم يعني عدم الخصوصية والتميز على الـرغم مـن أن الحـالات مختلفـة ومتباينة لكنها بالنسبة لفكرة النص الروائي لم تزد هذه اللقاءات بحواراتها عـن استشـهاد على الممارسة لأعمال البنك، والتى تفاوتت بين النجاح والفشل، متمثلاً هذه الزبونة رقم 8 لا تعجبها صراحة (أدهم) ورأيه في مشكلتها.

فتقول: "لك الحق.. أنا غلطانة ألف مرة غلطانة أني دخلت هنـا 'أنـا حضـرت أبحث عن واحد يحل لي إشكالي، أو علي الأقل من يسمعني كلاماً يريح أعصـابي.. وإذا بحضرته لا حل ولا ربط، وأسمعنا الكلام الماسخ الذي كنا في غني عنه" قومـوا بنـا!. (تنهض منصرفة بدون سلام، ويتبعها الخطيب والخطيبة بعد أن يحييا برأسيهما..)

أدهم: سبحان الله...!

(يظهر بالباب الزبون التاسع وهو كهل في الخامسة والخمسين)[1]

وهناك نقلة أخري من الحوار إلى السرد حيث جمع بين (فاطمة وشعبان) ولمـا التقيا في المنزل البعيد المنعزل دار الحوار بينهما، ولما اشتدت رغبة كل منهما في الآخر تدخل الراوي ليعطي فرصة للحركة بينهما وهى حركات شبقية لازمهـا صـمت أفسـح المجال للراوي ليتمم لنا المشهد فيفرض السرد نفسه"... وتوالت تفصيلات... وتم الانتقال من الكنبة إلى السرير دون أن يشعر أحدهما كيف تم ذلك... وقد راعي شعبان رغبتها فلم يتركها إلا بعد أن تراخت قبضتها عليه فانفلت منها بلطف وعـاد إلـى الكنبـة وارتـدى ملابسه.. وهى ما تزال فوق الفراش في شبه غيبوبة...

إنها ليست عانساً بالمعني الحقيقي. فهي ليست بكراً. ويبدو أنها لم تتصل برجـل منذ زمن طويل. رأي ذلك فى نظراتها وفى تشبثها بكتفيه.."[2].

أما النقلة المفتعلة من الحوار إلى السرد فكانت بعد حوار بين (شعبان وفاطمـة) حيث استبد به الفضول لاكتشاف الأسرار.. إلا أن أسئلته لم تبلغ به السر كله وهنا تـدخل الراوي العارف بكل شيء ليتم ما لم يستطعه (شعبان) بحواره مع (فاطمة):".. هناك سؤال

(1) السابق – 190.

(2) السابق – 190.

لم يخطر على بال شعبان أن يسأله، أو خطر له وأحجم: ما سبب هذا الجنون؟ هنا يكمن سر المأساة.. فما أحد يعرف غير فاطمة وحدها، وهي لا يمكن أن تفضي به، حتى منير عاطف بجهله... ومع ذلك فقد مس شعبان حافة سرها يوم اكتشف أنها ليست بكراً.. أما من هو صاحب تلك الفعلة، وما ترتب عليها، فإن الصمت الدائم قد ضم علي شفتيها خلا رعشة عين ورجفة صوت لم يلاحظهما شعبان وهي تنطق باسم عادل عاطف زوج أختها..."[1].

إذن فنحن نلاحظ أن الرواية سارت في خطين متوازيين تداخلا أحياناً لتعميق المد الأفقي.

الخط الأول وهو الذي جمع الشخوص الأساسية (أدهم/شعبان/فاطمة، منير عاطف) وبدأ بلقاء الصديقين وانتهي بكشف سر (منير عاطف) وهذا الخط هو الخط الرأسي الذي طور الأحداث ونقلها، وقد استأثر به السرد بنسبة تزيد عن الثمانين بالمئة.

أما الخط الآخر فبدأ بفكرة (بنك القلق) ورصد نشاطات البنك وزبائن البنك. وقد نفذ بشكل حوارى بنسبة تزيد عن 90%، وقد مثل هذا الخط الذي نفذ حوارياً العمق الأفقي للمسار الروائي.

وأصبح دور (الحكيم) هو تقسيم التنفيذ بالتساوي بين الخطين الرأسي والأفقي ومن ثم تقسيم العمل بين النصوص السردية والنصوص الحوارية بالتبادل، ولو تجاوز الحكيم هذه القسمة القسرية بين السرد والحوار لكان لمحاولته شأن آخر أكثر فاعلية.

ونلاحظ أن ذكاء الحكيم فى اختيار الموضوع الذي يفرض الحوار علي السرد دونما افتعال فحالات (بنك القلق) لا يمكن أن تنفذ إلا بشكل حواري. وبقيت محاولة الحكيم شباقة علي مستوي أدبنا العربي، لأنه سبق على المستوي الأوربي والفرنسي بخاصة إلى محاولة (المسرواية).

والملاحظة الأخيرة تكمن في عدم استثمار (الحكيم) لحوارات بنك القلق ليكشف

---

(1) بنك القلق - الحكيم - 209.

من خلالها عمق المجتمع وقضاياه، ويبدو أن الاهتمام بطرائف الأمور قد عوق الوصـــول إلى هذه الغاية وإن كان الموضوع مهيئاً للاستثمار لكن الحكيم لم يستثمر هذه المواقف.

واكتفى (الحكيم) بحوارات قليلة بين الشخصيات الأساسية للروايـــة واقتصـــرت الحوارات على ثلاثة شخوص (أدهم/شعبان/فاطمة) بشكل أساسي. وكان شـــعبان حلقـــة الوصل بحواراته مع أدهم ثم مع فاطمة وحركيته هي التي مكنته من الاكتشاف لأســـرار فاطمة ومنير عاطف.

ومن ناحية أخرى كان لا بد أن يستعين بـــ(الراوي) التقليدي العارف بكل شـــيء (الخالق) لأن وجوه وسرده أعلن عن ثغرات لم يكشفها الحوار وتمم بها الرواية وسدد بها الاستفهامات العديدة إلى أن وصل بالسرد ما بدأه بالسرد في هذا العمـــل وكـــان الـــراوي التقليدي مناسباً في هذه التجربة.

ثانياً – نيويورك 80:

بعد أربعة أعوام من محاولة توفيق الحكيم (بنك القلق) يكتب لنا (يوسف إدريس) المحاولة الثانية لـــ(المسرواية) في أدبنا العربي الحديث في مصر، لكن المحاولة لم تحـــظ باهتمام نقدي يقدر المحاولة حق قدرها، وأتصور أن السبب في ذلك يعود لنقطـــين: أمـــا الأولى فتتمثل في أن محاولة الحكيم السابقة هي التي حظيت بردود الأفعال حـــول شـــكل (المسرواية)، وامتص الحكيم بـــ(بنك القلق) ردود الأفعـــال فجـــاءت محاولـــة (يوســـف إدريس) في الظل. والنقطة الثانية هي أن موضوع الرواية المتمثل في تصـــوير صـــراع الحضارات أو حوار الحضارات كان قد استهلك، ولم يعد جديداً بعد محاولات عديدة سبقته (طه حسين/الحكيم/يحيى حقي/سهيل إدريس/الطيب صالح/سليمان فياض...).

لكن محاولة (يوسف إدريس) باتت تشكل أهمية خاصة ونحن نتتبـــع محـــاولات مَسرحة النص الروائي مع (المسرواية) وقد جاءت محاولة (يوسف إدريس) ثانيـــة بعـــد الحكيم.. فما الذي امتازت به، وهل أضافت لشكل (المسرواية) جديداً؟.

فروق عديدة بين (الحكيم ويوسف إدريس) في تطبيقهما لـــ(المســـرواية) علـــى الرغم من انطلاقهما من إمكانات متشابهة، لأن كلاً منهما قد إجاد كتابة الرواية، وأبدع في

مجال المسرح فامتلك أسرار السرد وامتلك ناصية الحوار، وأصبح المزج بينهما محاولـة للبحث عن شكل وليد.

لنا أن نتصور أن (يوسف إدريس) قد تحرك في فترة زمنية وجيزة لا تجاوز ليلة واحدة داخل فندق في (نيويورك) وتحرك في مكان واحد وهو الفندق ما بـين (الكافتريـا والغرفة)، وهذا التكثيف المكاني والزماني قد نفذ من خلاله رواية قصيرة، وهذا يشـير - مسبقاً - إلى التمدد الأفقي، ويشير إلى قدرة فنية تمديد اللحظة لتستوعب الأفكار، وكـان من الطبيعي أن تأتي المحاولة عبر حوارين: أحدهما الحوار الخارجي بين المثقف الشرقي والعاهرة الأمريكية والآخر هو الحوار الداخلي العاكس لرد الفعـل الخـارجي (الحـوار الخارجي)، فكأن الحوار الخارجي هو فعل... والحوار الداخلي الذاتي للبطل هو رد فعل.

والمسافة ما بين الفعل (الحوار الحارجي) ورد الفعل (الحوار الـداخلي) للبطـل كانت مسافة التنفيذ لـ(المسروائية) حيث جعل الحوار الخارجي هـو المسـرح، وجعـل الحوار الداخلي هو المعمق عبر السرد. ومعني هذا أننا نلتقي في المحاولة بمَسْرحة تطفي حيوية وفاعلية، ونلتقي بعمق نفسي غائر يتمثل في حوار داخلي ومواجهة حادة من الذات بما تلك من تراث وعادات مع الآخر (العاهرة) بكل ما تلقيه من مفاجآت لمحاورها (البطل الشرقي).

إذن فـ(يوسف إدريس) قد خص كل مستوي بوسيلة فنية تنفيذية، فدرجة الـوعي جسدها الحوار الخارجي المباشر، والحوار الداخلي بعمقه النفسي جسده السرد.

نعم نجح البطل الشرقي المثقف في حواره مع العاهرة الأمريكية، لكن ذلـك لـم يكن بسهولة؛ لأن حجم السرد - في النص - الحامل لرد فعل البطل إزاء عنـف حـوار العاهرة معه يمثل حجم التوتر الذي عصف بالبطل واعتصره في هـذه المواجهـة غيـر التقليدية، حتي أن المكان بحدوده الضيقة - (الفندق) وملاحقة (العاهرة) للبطل في غرفتـه - قد شكل قبضة حديدية محاصرة للبطل، وهذا المكان/السجن قد ولد ردود الفعل الداخلية التي جسدها السرد بشكل مباشر.

وعلى الرغم من أن البطل المثقف الشرقي قد وقع تحت ضغوط عديدة ممثلة في:

(المكان – قوة الحجة عند محاورته – في النص – الاشتهاء الجسدي ممثلاً في جمال جسد العاهرة) إلا أن رد فعل البطل الشرقي كان محدوداً، وهو أمر قد انعكس مباشرة على حجم السرد الذي جاء قليلاً في هذا النص قياساً بمساحة الحوار الخارجي المباشر الذي استأثر بـ80% من نص (المسرواية).

أما المبررات الموضوعية التي أملت نسبة السرد (20%) إلى الحوار الخارجي (80%) فتمثلت في المواجهة المباشرة والمركزة بين المتحاورين: المثقف الشرقي والعاهرة الأمريكية.

ولو أن الحوار حمل مجرد رغبة واشتهاء جنسي لسقطت الرواية بهذا العرض وبهذه الفكرة.. إلا أن الرمز الذي حمله حوار الشخصيتين هو الذي أعطي أبعاداً دلالية لفكرة هذا النص، لكن الرمز في النص (المسرواية) لم يكن عميقاً جداً ولا غائراً ولا غامضاً لأنه – ببساطة – لم يزد عن حدود الاستبدال المباشر القريب المنال، فالمثقف الشرقي حمل رمز الشرق العربي بعاداته وتقاليده وظلاله الرومانسية، وقد وصلت حدود الرمز إلى حد أن جرد المؤلف البطل من الاسم العلم ومن الصفات الجسدية الخاصة فأسقط بذلك الخصوصية الذاتية، ولتبقي شخصية البطل نموذجاً مجرداً من الخصوصية ليعبر عن الذات العربية بشكل يرفعه فوق خصوصية الفوارق الذاتية المحدودة بين الشخصيات. وكان من الطبيعي أن يغيب عنا اسمه العلم وعمله ومهنته لأنه مجرد نموذج.

أما العاهرة الأمريكية فقد أسقط عليها صفات استبدالية للنموذج الأمريكي في بدايات الثمانينيات التي وثق بها الحدث الطويل (نيويورك 80). فهي كحضارتها جميلة مثقفة لبقة غنية لا تقيم للعواطف وزنا، تقدر فقط المكسب والخسارة ببعد مادي بحت، وتتحدث بثقة وبساطة فتثير ببساطتها دهشة المثقف الشرقي ولاسيما عندما تبدأ الحوار فتعرف نفسها بقدر من الاعتزاز بأنها (Call girl مومس) فتتفجرت في رأسه استفهامات عديدة عن حدود الحرية والعهر وأثار كلامها اشمئزازه فقال لها:

"–: احتقر نوعك إلى الحد الذي لا يمكن أن يتصوره عقل كعقلك لا ينفعل بالشتائم"[1].

(1) نيويورك 80 – يوسف إدريس 8.

وزادته العاهرة انفعالاً عندما صممت أن تبقي معه: "ليس في نيتي أن أغير مقعدي"، وعلى الرغم من احتقاره إياها إلا أنها تفخر بمهنتها (المومس) وتقول له: "- لا يهمني كلامك أبداً أنا قررت حياتي. أنا مومس ولكن نظيفة.. أنا لا أكذب.. أنتم الكذابون والكذب أخدش للشرف من النفاق.

- لا يا سيدتي.. لا تخدعي نفسك فأنت تفخرين أنك الوحيدة التي لا تخدعين نفسك، قولي أنا مومس وأن بيع الجسد أحقر شيء يرتكبه بشر"[1].

لقد كانت المراودة سبيل الجذب والتشويق للقارئ وكلما توقع القارئ استسلام بطله أمام المال والجمال كلما ازداد انفعالاً بالقراءة، وقد نجح (يوسف إدريس) في هذا الجذب إلى حد بعيد.

وكانت المواجهة والصراحة بين المتحاورين قد فرضت شكل الحوارات الطويلة وكانت المواجهة حواراً أكثر منها فعلاً وحركة فثبت الحوار المتحاورين في زمن محدود ومكان محدد بحدود الفندق.لم يفصل (يوسف إدريس) بين السرد والحوار فصلا قسرياً كما فعل (توفيق الحكيم) في (بنك القلق)، لأن (يوسف إدريس) جعل الحوار هو لمستدعي للسرد، وجعل السرد مهيأ للحوار فأصبح وجودهما مبرراً تبريراً فنيا وموضوعيا.

هناك عمق في الفكر المطروح داخل النص، لكن استعراض الأفكار من خلال متحاورين اثنين فقط حمل الفكر قدراً من الجفاف لأن الحوار زادت فيه حدود المرجعية المادية على حساب الأحاسيس والمشاعر حتى أن منابع الإرواء فى الحوار الخارجي قد جفت بفعل مادية العاهرة.

ونلاحظ في هذه المحاولة أن استعراض قضية الصراع بين الشرق والغرب قد قدمت بشكل مباشر بين متحاورين أو متجادلين فقلت درجة الفنية في التعبير عن هذه الفكرة، وعدم وجود شخصيات أخر، وعدم إعطاء فرصة كبيرة للسرد قد قلل من توزيع الأضواء السردية وقلص الأحداث ومدد لحظة اللقاء والحوار بجدل مباشر بين فكرتين لحضارتين مختلفتين، واكتفي (يوسف إدريس) بتنويع الجزئيات الفكرية داخل الحوار

(1) السابق - 10.

الخارجي ليرصد حجم التباعد والتنافر بين الفكرين لاختلاف النشأة والعـادات والتقاليـد والثقافة، وليبقي بذلك على غربية الغرب وشرقية الشرق، وتفشـل إغـراءات الحضـارة المادية (العاهرة) في تحريك المنظور الجمالي والأخلاقي لشرقية الرجل العربي.

ثالثاً – محاكمة إيزيس(**):

في سبتمبر من عام 1992 نشر (غالي شكري) نص المسرواية التي كتبها (لويس عوض) أولا مرة بعد وفاته بعامين، وذكر أن (لويس عوض) كان حريصاً ألا ينشر هـذا النص إلا بعد وفاته، وعندما اقتربت من النص قدرت حدود المجازفة التى دفعت (لـويس عوض) لكي يحتفظ بهذا النص مخطوطاً ولم يفصح عن سبق له في مجـال المسـرواية عندما كتب (محاكمة ايزيس) 1946 ولم ينشرها – على حد اعترافه – مما أعطي فرصة الأسبقية لتوفيق الحكيم الذي كتب (بنك القلق) بعده بوقت طويل.

نعم قد يكون هذا الأمر صحيحاً عند (لويس عوض)، لأن هذه الفترة الأربعينية قد شهدت تصريحه بأفكار وآراء جريئة ولاسيما في نقده للماركسية (العنقـاء/الـرد علـي إنجلز..(*)) ومن ناحية أخري فإن فكرة المسرواية (محاكمة إيزيس) كانت أكثـر جـرأة وأعتقد أنها تمثل منطقة خطر وحذر، وربما هي السبب المباشـر فـي حـرص (لـويس عوض) علي ألا ينشر هذا النص إلا بعد مماته.

أما فكرة المسرواية (محاكمة إيزيس) فتعني بالطبقة الحاكمة لترصد ممارسـتها السيئة وسقطاتها التي تصل إلى حد تحكم النزوات في القـرارات المصـيرية للشـعوب والأمم، فالإله (رع) كبير الألهة المصرية يترأس جلسة المحاكمة التي طلبها الإله (سـت) إله الصحراء الأصفر وإله الجدب ورفع دعواه ضد (إيزيس) ويتهمها بتـدني المسـتوي الأخلاقي وإساءتها للألهة جميعاً عندما اقترفت جريمة الزنا وجاءت بـ(حورس) وأنه ابن سفاح وربما ابن بشر ويطالب بعدم نسبته إلى الآلهة.

(**) يشعر الباحث أن النص المنشور لـ(محاكمة إيزيس) غير تام، لأن السياق النصي يشير إلى سقوط جزءين من النص: الأول يبدو أنه سقط من بداية ص158 والأخر ساقط من بداية ص159.

(*) الرد على انجلز مخطوط لم ينشر بعد.

والأسطورة المصرية القديمة تقوم على أساس هذا العداء بين (ست) و(إيــزيس) التي لا تدخر جهداً من أجل استعادة (أوزوريس) إله الخصب والنماء، ويســتدعي الإلــه (ست) آلهة الحب والجمال (عشتروت) وزوجها (ملكارت) من فينيقيا ليشهدا ضد (إيزيس) ويتقاضيا الثمن من (ست) فيعدهما بما يملك فى أحشائه من كنوز ذهبية.

واستحضر (ست) الشاعر البشرى الوحيد (بنتاور) ليســجل بقيثارتــه فضــيحة (إيزيس) التي تدعي العذرية على الرغم من إنجابها لابنها (حورس) وتــدعي أنــه روح الإله (أوزوريس)، يقول (ست) هامسا لـ(بنتاور) "سوف تري ما لم تره عــين، ســوف تسمع ما لم تسمعه أذن. يا صفى الآلهة يا صفى البشر سوف تسجل عار (إيــزيس) فــي تفاصيل سحرية من أطول بحر في قريضك"(1).

والرمز السياسي واضح عندما يسخر الكاتب من طبقة الحكام وتــدني مســتوي التفكير الذي وصل حد أن الإله (رع) كبير الآلهة لم ينصف (إيــزيس) ويحيــد الموقــف ويسيسه من أجل أن يظفر بمتعة موقوتة مع إلهة الحب والجمال (عشروت)، ولما وصــل تقرير الطبيب الشرعي يطلع عليه (تحت وآمون) ويعرفان بأن (إيزيس) عــذراء.. ولمــا وصلت الورقة لكبير الآلهة (رع) ليعلن الرأي الفصل في القضية تأتي المفاجأة السيئة من (رع) الذي "يفرك ورقة التقرير ثم يضعها في فمه ويبتلعها ويقول": إن سرك - يــا ذات الحجاب (إيزيس) - أعيا الجميع حتى إله الطب وقف كالأبله أمام الأم العــذراء وأرســل إلينا ورقة بيضاء"(2).

ويكاد الرمز يعلن عن نفسه عندما يعلق (آمون وتحت وبتــاح) علــي تصــرف (رع).. قال تحت"... لقد جاء بالورقة أن الأم عذراء

قال آمون مطرقاً:

- أنا قرأت الورقة

قال بتاح ذو الدرع المضيء:

---

(1) النص لـ(محاكمة إيزيس) - مجلة القاهرة - ص160 - العدد 118 - 1992.

(2) السابق - 184.

- أتقتله نحن الثلاثة

....

قال بتاح:

لقد أفلت شمس مصر" أما هذا الملك الخائن فلن تمتلئ جعبته بسهامي مرة أخرى. لقد باع دولتنا بجسد إمرأة"[1].

ولما شعر (رع) بغضب شعبة وآلهته "ندم علي قوته الضائعة وخجل من نفسه قليلاً، وأسف لشعبه قليلاً. ثم نظر إلى الغرب طويلاً وألهب جياده الستة البيضاء فركضت تطلب الأفق بسرعة المشتاق، ليرخي المساء سدو له، ويريح (رع) كهولته المتعبة على صدر عشتروت، وهكذا أدرك الشفق الآلهة"[2] وهكذا أصبحت الآلهة شكولا مفرغة القوة والدلالة بعد ممارسة الخيانة والرشوة ورذائل الأمور وهو أمر قد غيب الأبطال وأثار دهشتهم كأحمس" قاهر المردة يغالب عواطفه ولكن أعصابه انهارت فصرخ كالمجنون أواه.. أواه ثم مضي ينتحب"[3]. على مجد يتزلزل لا يجد فيه الأبطال مكانا..إلا أنني أتصور أن فكرة المحاكمة نفسها هي الأكثر خطورة من هذا الرمز السياسي الذي يؤطر (المسرواية)، لأن اتهام (ست) قد وصل إلى عمق الفكر العقدي عندما يمكن أن نلاحظ بسهولة قرائن الصلة بين (مريم العذراء) وبين (إيزيس)، ومن ثم تصبح القناعة بعذراء أنجبت طفلاً من الأمور المستبعدة فى العرف البشري، وهذه هي القضية التي يثيرها (ست) ضد (إيزيس) لينكر عليها (حورس) المهدد له. ولعل هذه الفكرة هى التي دفعت المؤلف إلى عدم النشر إلا بعد مماته.

وقرائن الصلة بين (إيزيس) والسيدة (مريم) متناثرة في النص، فالراوي يجعل (إيزيس) تقسم بالأب والابن والروح القدس[4]. ويجعل (حورس) هو المخلص ويذكرنا

---

(1) السابق - 185.

(2) السابق - 185.

(3) السابق - 161 - 162.

(4) السابق - 164.

بسيدنا (عيسى) الذي نطق في المهد وكلم الناس".. ورأي الثلاثة الطفل الإلهي يرفع رأسه من صدر أمه فتحيط برأسه هالة من نور ويقول:

- أنا كل ما كان، كل ما هو كائن

وكل ما سيكون. أنا الحقيقة

وذهل الآلهة الثلاثة أيما ذهول. فقد كانت هذه أول مرة يرون فيها طفلاً يـتكلم، ولكنهم علموا أن سر الأم العذراء قد انتقل إلى طفلها الإلهي.. وعلموا أن إيزيس في حمى حورس المخلص، حين بلغوا أعمدة القاعة قال تحت:

- هيا ننصرف. لقد ظهر المخلص وتحققت النبوءة... عندما يأتي آخـر الـزمن سوف ينهض المخلص فينتقم لأبيه من قاتله، ويخلص مصر من مكره وشروره"[1].

وهذه المسرواية (محاكمة إيزيس) التي جاءت لغتها محملة بالسرد والحـوار قـد بلغت من الإجادة حد أن يتناسي القارئ تعمد صناعة (المسرواية) ولقد فـرض موضـوع المحاكمة توزيع السرد والحوار بشكل طبيعي جداً ولذلك بدأت المحاولة بشكل مسرحي لم يزد عن حدود تقديم الشخوص:

"أشخاص المسرحية:

نظراً لكثرة تخاصم الألهة فى مصر وتكالبهم على المناصب رأينـا أن نـذكرهم مرتين بحسب الحروف الأبجدية).

(1) رع: إله الشمس وكبير الألهة.

(2) آلهة محليون:

(3) آلهة أجانب

أبطال قوميون: أنصاف آلهة:"[2]

لكن الكاتب ينطلق من بداية سردية طويلة لراو عارف بكل شيء وهذه المعرفـة

---

(1) السابق - 185.

(2) محاكمة إيزيس - مجلة القاهرة - عدد 118 - 1992 - 155.

بكل تمكنه من تقديم شخوصه تباعاً فبدأ بـ(ست ثم أنوبيس/ تباح/غانيمير/ خنوم/ حنسو/ أتون/ من/ آمون/ حابى..) وكان وصولهم إلى قاعة المحكمة هو الذي مكن من فرصة تقديمهم، ثم تولي الراوي بسرده وصف المكان والآلهة ورسم قاعة المحكمة في مخيلة المتلقي، ورصد ما يدور فيها من أحاديث جانبية مقصودة تقرب لنا طبيعة الشخصيات وأبعاد تكوينها.

استمر السرد مع بداية الجلسة حيث قدم لنا الراوي الحضور والشهود ودخول هيئة المحكمة برئاسة (رع): "دخل رع القاعة في ملابس القاة يحمل الصولجان الذهبي ومن ورائه (آمون) ثم (تحت). وحين أخذ الثلاة مكانهم خلف المنصة صاح الكاهن (أنوبيس) قائلاً:

– محكمة"[1].

وهنا فرض الحوار نفسه واختفي السارد والسرد وكانت المحاكمة هي الأنسب لمبرر وجود الحوارات المطولة داخل النص، وهنا بدأت مَسْرحة النص حيث الحوارات بين شخوص هذا لا عمل. إلا أننا نأخذ على هذه الجزء الحواري الممسرح لهذا النص الآتي:-

أول: أن الحوارات قد طالت فأثرت علي فاعلية الحوارات التي تمددت أفقيا أكثر من امتدادها الرأسي، ويبدو أن الكاتب قد حرص علي توزيع الأضواء على الحاضرين في قاعة المحكمة – وهم كثر – ومن ثم وجدنا عدداً من الحوارات الثنائية تمدد بشكل أفقي ولم تدفع الحدث، ولم تنجح حتى فى نقل الصورة الفنتازية للمحاكمة وإن كانت الحوارات قد عكست ثقافة الكاتب وقللت من فنية النص.

ولم تكن المحاكمة خالصة للحوار، لأن الراوي الممسك بمقاليد السرد يرقب الحوار عن قرب ويتدخل في الوقت المناسب للوصف أو الربط أو للإضافة والتعليق ولاسيما أن الحوار لم يستطع أن يفي بتفاصيل المحاكمة، ويمكن أن نلاحظ هذا فى بداية المحاكمة عندما عرضت فكرة تأجيل المحاكمة

(1) محاكمة إيزيس – لويس عوض – مجلة القاهرة – عدد 118 – 160.

قال رع: ما رأى المدعي؟

أجاب ست: وكم تؤجل الجلسة؟

– قرنا آخر. إن كان لك شهود من البشر

فلن نكسر قوانين الطبيعة لنرضيك. تدبر الأمر"[1].

وهنا يفرض الراوي العارف بكل شيء نفسه ليصف لنا ما دار في خلد (ست) من تفكير... وكان يمكن أن يؤدى ذلك حوارياً بطريقة (الحوار الجانبي) المعروف مسرحيا، إلا أن سيطرة السرد وقدرته على نقل ما يدور داخل ست هو السبب في الانتقال من الحوار إلى السرد:

".. ونظر الإله الأصفر إلى "بنتاؤر" فوجده في الخمسين، وقرأ في غضون خديه أنه لن يعمر إلى السبعين. إنه فعل المستحيل حتى أذنت المحكمة للبشرى بنتاؤر أن يشهد المحاكمة. إنها فرصة لن تتعوض. إن بنتاؤر سيدخل حقا بعد موته فى زمرة الخالدين.. ولكن فمه سيصمت أبداً الآبدين كلا. كلا لن نؤجل الجلسة يوماً واحداً، فمن ذا الذي سيخلد عار (إيزيس) في ملحمة ينشدها الإنس والجان إلى آخر الزمان... لم تؤجل الجلسة.

قال الإله الأصفر:

– ألا يجوز أن يحل ضيفاً من الأضياف؟"[2].

وهكذا ينتقل من السرد ليعود إلى الحوار، وعندما يعطي (ست) الفرصة لقراءة ادعاته بطول الحوار بشكل لافت للنظر، ويدخل في تفصيلات تمدد الحركة الأفقية للحوار، لأن الكاتب رغب في أن ينحت في مدي تخيلنا صوراً للمكان الأسطوري للمحاكمة وللزمان الأسطوري إلا أن ذلك جاء بصورة مباشرة، ولم يحمل المكان سمت الزمن الأسطوري واكتفي الكاتب بتجميل المكان وتوثيقه حتى ازدحمت بها قاعة المحكمة (أبو الهول/ حابي/ عشتروت/ ملكارت/ أمنحتب/ البقرة حتحور/ آمون..) كقوله عن

---

(1) المصدر السابق – 163.

(2) السابق – 162.

(حورس) "حورس الشهير بكريشنا بين الهنود وكريس في إيران وخريس بين بـاربرة الشمال..." [1].

ولأن زمن المحاكمة هو زمن الآلهة فهو مختلف عن زمن البشر ولذا أراد أن يدهشنا بهذا التاريخ "إنه في يوم 15 ديسمبر من عام 7777777 من تاريخ الخليقة بحساب الفكلي الأعظم.. والموافق لليوم الخامس من السنة الكبيسة خارج حساب الزمن بمقتضي التقويم الجديد.." [2]، لكن وصفه وزمنه الإلهي لم ينقلنا إلى جو قدماء المصريين بشكل تام، ولاسيما أن الكاتب طعم وصفه بقدر من السخرية كأن يأتي بتقرير الطبيب الشرعي إلى المحاكمة ثم هو مختوم بالشمع الأحمر... وأعتقد أن مَسْرحة النص لم تعط للسرد فرصة رسم صورة تامة تمكن المتلقي من زمن ومكان المحاكمة. وكما بدأ الكاتب محاولته بالسرد كان لا بد أن يستجمع خيوط المحاكمة في موقف يقدمه سرداً يبرز فيه الغاية من هذا النص، وليعترف في سرده الأخير بأن شمس مصر قد أفلت بسبب (الفينيقيين) الذين سرقوا كل شيء – على حد تعبير (بتاح) –: "سرقوا كل شيء.. سرقوا إلاهنا ذا الوجه الأخضر، سرقا معه المحاصيل. نحن نزرع وهم يحصدون، نحن نفلح وهم يتاجرون.. من يرع الكتان؟ المصريون – من يملك الأقمشة الفينيقيون.. حتى آلام أوزوريس المتجددة يتاجر بها الفينيقيون في المسارح ويبيعونها لنا في الملاهي. لقد نبهوا كل شيء حتى دولة مولاى تحت"[3]. وأخيراً نجحت (عشتروت) في استقطاب كبير الآلهة في مصر الإله (رع) "وهكذا أدرك الشفق الإله".

ومحاولة المسرواية في (محاكمة إيزيس) قد حققت بعض النجاحات ولاسيما في السرد، إلا أن مستوي الحوار الذي مسرح المحاكمة لم يبلغ من الدقة ما بلغه (الحكيم) في (بنك القلق)، وما بلغه (يسف إدريس) في (نيويورك 80)، لأن الحوارات طالت، ولم تقم بدفع الحركة الروائية وتطويرها، وأكثر الحوارات تمددت أفقيا بشكل استطرادات حاول

(1) السابق – 162.
(2) السابق – 163.
(3) السابق – 171.

من خلالها أن يضفي جوا غريبا يمتاح مادته الأولية من إمكانات قدمائنا المصـــريين، إلا أن هذه الاستطرادات لم تستطع أن تنقلنا إلى عمق المكان والزمان اللذين قصدهما الكاتب، ومن ثم كان من الطبيعي أن يلجأ الكاتب للسرد كلما أعوزه الحوار.

والميزة الحوارية الجيدة هي أن مشهد المحكمة قد استدعي الحوار بشكل طبيعـــي فلم يأت متكلفاً ولا مصطنعاً.. ولما تخلي الكاتب (لويس عوض) عن حواراتـــه الرأســـية واكتفي بحواراته الأفقية واكتفي بحواراته القصيرة الرأسية قبيل نهاية المحاكمـــة ارتفـــع بمستوي الحوار، وحقق فاعلية تأثيرية، لأنه ساعد علي تعاقب وتدافع الأحـــداث، لاســـيما وأن الجمل الحوارية كانت قصيرة وهو أمر ناسب سرعة تلاحق أحداث المحاكمة.

أما اختيار (لويس عوض) للراوي العارف بكل شيء، ليقود الحركة السردية في بداية ونهاية الرواية فكان اختياراً موفقا، لأن الحوار لم يبلغ غايته فقـــام الســـرد بتســـديد الفراغات البنائية في النص لتكتمل بالسرد والحوار محاولة جيدة وجـــادة نحـــو مســـرحة النص الروائي في (المسرواية) (محاكمة إيزيس) لـــ (لويس عوض).

رابعاً – الخروج عن النص:

(الخروج عن النص) آخر المحاولات التي تطرق باب (المسرواية) وقـــد كتبهـــا جمال التلاوي في يناير 1985، وهذه المحاولة تتناول قضية تجبر السلطان الحـــاكم ورد الفعل الجماهيري، ويبدو أن الكاتب اتخذ من حادث المنصة واغتيال (السادات) ذريعـــة أو إضاءة وبنى فكرته في هذا النص علي أن تراكمات الغضب لا بد لهـــا مـــن الإنفجـــار، فالإبياري إنسان عادي يتدرج في الشركة حتي صعد بمعاونة مجهولين منتفعـــين فيـــرأس مجلس إدارة الشركة، وكأنه اكتسب بهذه المنصب حق احتقار الآخـــرين، والـــتحكم فـــي مصائرهم، شجعه المنافقون (السنارى) الذي أجاد دوره في إرضاء (الإبيارى).. وأصـــبح من مراكز القوي التى طالت حتى وصلت إلى زوجة (الإبيارى) نفسه.

إلا أن مجموعة من الشباب (مرسى/نادية/صديق مرسى..) لم يعجـــبهم الأمـــر، ومثلوا معارضة، فتعامل معهم (الإبيارى) بعنف واستعلاء، فهو عندما أعجبتـــه (ناديـــة) طلبها لتسهر معه، فترفض، فيجن ويهذى حنقا عليها وعلي خطيبها (مرسي):

"-أي بنت غيرك تقبل قدمي شكراً لهذه الدعوة

- وأنا أرفضها

- سوف أسحقك..." [1].

وكان رد الفعل اغتيال (مرسي) ليتخلص من إزعاجه ولتركع له (ناديـة) وكـان ذلك بفعل (السنارى).لكن قتل (مرسي) قد فجر غضبا وصل قمته عنـد (ناديـة) وعنـد (صديق مرسي) الذي دبر منفردا، وقرر منفرداً، ونفذ قتله للإبيارى وهو في قمة زهـوه وفخره (حادث المنصة).. يقول الإبيارى عن يوم الاحتفال ويوم قتله..: "يوم الاحتفال يوم مشهود، على باب الشركة تستقبلني الموسيقي الرسمية.. أدخل القاعة يسـتقبلني تصـفيق حاد وعميق... يقف الضيوف لتحيتي... اليوم يا "إبيارى" سيتم تتويجك منتصراً، وسـيعلم الحاقدون أنني انتصرت عليهم... انظر لعيون الحاقدين بتحدٍ وفرح، هذا الاحتفـال لـي، لتتويجي وانتصاري علي أحقادكم ومخططاتكم..." [2].

أما (صديق مرسي) فيمثل في المسرحية دور (بروتوس) بعدما احتجز (الإبيارى) لنفسه دور (قيصر)، يقول (صديق مرسي): "حين وضعت في صدره الخنجر، كان وجهه غير محتمل.. كان كريها لدرجة لا تطاق.. ودماء مرسي كانت على عيني..." [3]. "وفـي انتظار لحظة تنفيذ الإعدام، استعدت لحظة التمثيل، ورأيت الطعنة الأولي فتـراءى لـي (مرسي) وانهمر الدم، رأيت الطعنة الثانية تشققت الأرض، الطعنة الثالثة نبـت الأزهـار الحمراء.." [4].

ولم يكتف الكاتب بحدث القتل (حادث المنصة) الذي توج الغضب، وإنما عمد إلى رصد رد الفعل عبر تصوره لبرنامج تلفزيوني يناقش قضية (الخروج عن الـنص) التـي تزرع بها (صديق مرسي) لينتقم لنفسه ولصديقه وللآخرين من (الإبياري).

---

(1) الخروج عن النص – جمال التلاوي – 55.

(2) الخروج عن النص – 63.

(3) الخروج عن النص 65.

(4) الخروج عن النص 81.

أما مَسْرحة النص الروائي هنا فقد امتاحت مبررات وجودها من مصادر أملتها طبيعة النص ومسار الفكرة، فالنص قد بدأ بداية سردية بشكل الراوي المشارك (الإبياري) الذي مكننا من الغوص في أعماقه عندما تشبع بذاتية مفرطة جعلته يستعيد ذكرياته وكأنها نوع من قصص الجهاد، وهو أمر قد مكننا من عمق الشخصية، ولاسيما عندما استعان (الإبيارى) بالحوار الداخلي، بل ويبعث الصوت الثالث ليقيم وسط تذكراته حوارات تبعث حيوية في مادته التذكر، فهذا حوار مع المطاريد له/ص48، وهذا حوار مع نادية/ص54 - 55 - 56، وحواره ثالث مع صديق مرسي/ص62 - 63.

ثم يظهر الصوت الثاني في النص (صديق مرسي) فيعيد علينا ما حدث من وجهة نظرة الخاصة (الشعب المحكوم) إذ أن حكي (الإبيارى) كصوت أول مشارك قد عبر عن وجهة نظر (الحاكم) صاحب السلطة إذن فالصوتان المشاركان (الإبيارى/صديق مرسي) هما طرفا الصراع في قضية هذا النص (المسروائي).

وظهور (صوت صديق مرسي) كراو مشارك يذكرنا بتكنيك رواية الأصوات، لأن صوت (الإبيارى) كان بمثابة الراوي المشارك العاكس لوجهه نظر سلطوية، أما صوت (صديق مرسي) فكان بمثابة الراوي المشارك المعبر عن وجهة النظر الشعبية.

وكما استدعي (صوت الإبياري) حورارات داخلية وخارجية كذلك الأمر مع (صوت مرسي) وهذا قد أفسح المجال أمام الحوار ليخترق حدود المنطقة السردية، وفي الوقت نفسه استطاع الروائي أن يجسد في كل صوت مشارك مستويين للوعي: الداخلي والخارجي، وأصبح كل منهما امتداداً طبيعياً للأخر تحت مظلة الاستدعاء والتذكر الذي تفجر عند الصوتين بفعل لحظة القتل بخنجر (صديق مرسي) وتدفق دماء (الإبيارى).

لقد استدعي (صديق مرسي) حواراته مع (أمه/نادية، مرسي/الإبياري/المحقق، القاي...) فضلاً عن المنولوج الداخلي الذي جسد به حدود الانفعال بمقتل صديقه (مرسي)، وحدود الانفعال بقتله لـ(الإبيارى).

إذن فالجزء الأول السردي تمدد فيه الحوار بشكل طبيعي وكأننا أمام رواية تقليدية تستعين بالحوار الداخلي والخارجي، إلا أن سيطرة الحوار علي هذا النص قد

برزت بشكل لافت للنظر في القسم الثاني من هذه (المسرواية)، وهو القسم الخاص برصد رد فعل الجمهور، والذي جاء في صورة حوار تلفزيوني حيث تستضيف المذيعة أستاذاً جامعياً ومحللاً نفسياً ومخرجاً لمناقشة قضية (الخروج عن النص) في المسرح بعد انشغال الرأي العام بقضية مقتل (الإبياري/قيصر).

وكان من الطبيعي أن يختفي السرد ويسيطر الحوار سيطرة تامة علي مقاليد النص (المسروائي).

وقد بدأت الحوارات مطولة لأنها ترد أموراً نظرية، ولما اقترب المتحاورون من قضية مقتل الإبيارى قصرت الجملة الحوارية وتداخل المتحاورون في جدل سريع الإيقاع وصل إيقاف التسجيل للبرنامج أكثر من مرة بسبب الانفعالات الحادة وتباين الآراء حول قضية القتل.

وتضمن البرنامج حواراً آخر وهو نص المحاكمة في جزئها الخاص بالحوار بين (صديق مرسي) و(القاضي)."القاضي: هل قتلت الأستاذ الإبياري؟

المتهم: لم أقتله

القاضي: قلت في تحقيقات النيابة إنك قتلت المتهم: لم يحدث.. قلت إن (بروتوس) قتل (قيصر)..."[1].

أما البرنامج التلفازي فحرص فيه الروائي علي أن يظهر سفسطة المثقفين غير المجدية في كثير من الأحايين، وتبلغ السخرية منتهاها عندما تعلن المذيعة - بعد الحوار الساخن - عن تنفيذ حكم الإعدام على المتهم في قضية الأستاذ الإبيارى.

"المذيعة: أعزاءنا المشاهدين، بعد تسجيل هذه الحلقة علمنا أنه تم تنفيذ حكم الإعدام على المتهم في قتل الأستاذ الإبيارى، ونطمئن سيادتكم أن الهدوء سيعود إلى المدينة قريباً إن شاء الله"[2].

---

(1) الخروج عن النص - 88.

(2) السابق - 92.

والجديد في هذه (المسرواية) أن الروائي حاول الاستفادة من فنون أخر غير فـن المسرح في نصه الروائي، ويظهر ذلك في رصده لحوارات البرنامج التلفـازي فيشـعرنا بحركة الكاميرا وتوجيهات الإخراج بتعليقاته المصاحبة لتدفق الحوار نحو:

(صورة زووم للمذيعة، وجهها يملأ الكادر)

(الصورة تقترب من ليش مبتسماً)

(صورة لبنداري وهو ينظر لأعلي وعلي عينيه نظارة يتلمسها كل فترة)

(صورة للصياد وهو ينظر للأرض)

(جهاز المونيتور الداخلي يعرض جزءاً من المحاكمة، ينظرون جميعاً تجاهها)

(يطفأ المونيتور وتضاء الأنوار في الاستديو)

وبعد اشتعال المناقشة في البرنامج يقدم الروائي لقطـة فـي (نهـار/خـارجي) "مجموعة تجلس في مقهي، وأمامهم جهاز تليفزيون، والمديعة تتحدث يشربون ويلعبـون ألعاباً مختلفة، طاولة، شطرنج..."[1].

إن الروائي هنا يكاد يشير إلى مسرح الدنيا نفسه بمسـتوياته المختلفـة.. وهـو مسرح يتسع لانفعالات متباينة، ولما كانت الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى طبيعة الحياة كان من الطبيعي أن تتسع لمعطيات الفنون، وفي هذا النص الممسرح يسيطر الحوار على السرد ليعلن عن (مسرواية) تمسرح النص الروائي، ولم يكتف بالاستفادة بعين الكـاميرا، وإنما جعل فن المسرح نفسه وسيلة للتعبير عن تكرار المواقف والقضـايا الإنسـانية، لأن الظلم والقهر لم يرتفع عن الأرض بعد، فكان تمثيل مشهد مسرحي حيلة لتنفيذ ثار الشعب الغاضب من حاكم مستبد (قيصر/الإبيارى...)

وأود الإشارة إلى أن ضغط نقاط (المسرواية) هنا كانت اللقـاء التلفـازى الـذي عرض بشكل مباشر حوارات ذهنية تفسر الموقف بشكل مباشر قلل من فنية الأداء.

وبقي القول بأن هناك حوارات كبيرة ترتفع فوق مفردات الحوار الذي مسرح هذا

---

(1) السابق – 92.

النص الروائي، وهذه الحوارات تتمثل في أربعة أصوات تفاوتت في كـم تواجـدها فـي النص.. لكنها معا مثلت حواراً ارتكزت عليها (المسرواية) وتتمثل في:

- صوت الإبيارى
- صوت صديق مرسي
- الحوار التلفازي
- لهو رواد المقهي

وقد ظهرت هذه الأصوات متتابعة.. وكل صوت مثل دوراً بعينه فـي مسـرح (المسرواية) فكان صوت الإبياري سلطويا، وكان صوت صديق مرسي شـعبياً وبينهمـا كانت المواجهة والصراع الذي انتهي بقتل الإبياري أما صدي الحدث فقد مثلـه بانفعـال المثقفين وحواراتهم غير المجدية في البرنامج التلفازي، ووجه آخر لصدي الحدث تمثـل في لامبالاة مفرطة لعامة الناس (المقهي نموذجاً).

لم تكن الحوارات المسيطرة على السرد فى (الخروج عن النص) لمجرد البعـث والإحياء للحدث بقدر ما كانت وسيلة للإخبار وهو أمر جعل الحوارات في هـذا الـنص محملة بالطاقة الإخبارية الدافعة لنمو الحدث، والطاقة التعبيريـة المجسـمة للأحاسـيس والمشاعر والرؤي، ونستثني من ذلك الحوار التلفازي الذي كـان أفقيـا فقلـت فاعليتـه التأثيرية.

وإذا كان (الحكيم) و(لويس عوض) و(يوسف 'دريـس) قـد أنهـوا محـاولاتهم المسرواية بالسرد كما بدأت بالسرد، فإن هذه المحاولة (الخروج عن النص) تخرج عـن ذلك التقليد وتنهي العمل من خلال الحوار لا بالسرد، ويبدو أن هذا الأمر بعث في النهاية حيوية بينما كانت النهايات السردية عند السابقين تسعي بمعرفـة الـراوي المشـارك أو الراوي العارف بكل شيء إلى تسكين كل المتعلقات التي أثارها فحوي النص.

وبعـد..

ففكرة مزج الحوار بالسرد على نحو موسع فكرة تمتد بجذورها المعروفـة فـي

تراثنا العربي القديم بفعل الخاصية الشفوية التي فرضت نفسها بشكل لافت للنظر في (ألف ليلة وليلة)، وفي (رسالة الغفران)، ووصل الأمر بعائشة عبد الرحمن حد أن أعادت طبع (رسالة الغفران) بصيغة أقرب للإخراج المسرحي مع الاحتفاظ بجوهر النص لتثبيت حجم مَسْرحة النص العربي القديم.

وحديثنا وجدنا محاولات (المسرواية العربية) يتسرب نبتها إلى تربتنا الأدبية الحديثة على استحياء بداية بمحاولة (الحكيم) (بنك القلق).. وانتهاء بمحاولة (جمال التلاوي) (الخروج عن النص)، وتزامن هذا مع محاولات مَسْرحة النص الروائي التي بدأ الروائيون الإدة منها بشكل لافت للنظر مؤخراً وبشكل موسع في السبعينيات والثمانينيات (لاحظ أعمال نجيب محفوظ). على الرغم من أن هذه المحاولات قد بدأت عند الروائيين الأوربيين في مطلع هذا القرن كواحدة من أبرز نتائج نداءات اختفاء الراوي العارف بكل شيء التس نادي بها (هنرى جيمس) ومن قبله (فلوبير).

وكانت محاولات (المسرواية) بشكل قصدي قد وجدت عند الأوربيين - كما أشرت من قبل - ولكنها جاءت معبرة عن طبيعة النقلة النوعية من سيطرة فن المسرح إلى إرهاصات الفن الروائي. وقد وجدنا محاولات ضعيفة فى أدبنا العربي تمزج بين العناصر البنائية لفني المسرح والرواية (محاولة إسماعيل عاصم)... لكن الانتقال النوعي كتدرج طبيعي فى أدبنا العربي الحديث لم يكن بين (المسرح والرواية)، وإنما كان بين (فن المقامة) والفنون المستحدثة (المسرح/الرواية/المقال) إذ تسرب الأسلوب المقامي وتمدد داخل المحاولات المقالية الأولي (راجع محاولات الطهطاوي/أنسى/أبو السعود) ثم وجدنا الأسلوب المقامي نفسه في المحاولات الروائية الباكرة في نهايات القرن الماضي.

وهذا يدل بدوره على طبيعة النقلة النوعية للأجناس الأدبية العربية المعاصرة، وهو أمر يختلف عن تاريخ النقلة النوعية الأوربية التى مزجت عن غير قصد ثم بقصد بين فني المسرحية المتمكنة والرواية الحادثة، لكن هذا الأمر لم نجده بشكله الطبيعي في أدبنا العربي لأن كلا من المسرحية والرواية من الفنون المستزرعة حديثا في أدبنا العربي الحديث، ومن ثم كانت (المقامة) هي التي حققت قدراً من التداخل في فنونا الأدبية

المستحدثة (مقال/قصة قصيرة/رواية..) لأنه فن كان قد تمكن منا وتمكننا منه، وسير أسلوب المقامة وتوغل حتى نهايات القرن التاسع عشر.

إذن فوجود محاولات قصدية لمَسْرحة الرواية فيما يسمي بـ(المسرواية) العربية لم يمثل نقلة نوعية ترصد تطوراً طبيعياً بين فنين، وإنما كانت المحاولات العربية بدافع فني خالص، وأتصور أن هذا الدافع الفني قد انبثق من مضمارين، أما الأول فمحاولات تسجيل السبق لكتابة (المسرواية) في أدبنا العربي، للإبهار ولفتح مجالات لتجديد الشكول الروائية، وأظنه هو الدافع الذي دفع (الحكيم) ثم (لويس عوض) لكتابة (بنك القلق) ثم (محاكمة إيزيس).

وأما المضمار الأخير فيتمثل في الاستجابة لنداءات مَسْرحة النص الروائي تحقيقاً لخاصية الحضور، وتقليصا لدور الراوي، ثم محاولة الاستفادة من الفنون الأخر داخل النص الروائي، ولاسيما أن النص الروائي قادر علي امتصاص رحيق الفنون الأخرى، وتحويلها لمادة روائية شائقة، وأظن أن هذا المضمار يمثل الدافع لكتابه (نيويورك 80) ليوسف إدريس، ثم (الخروج عن النص) لجمال التلاوي.

ويبقي التساؤل الفارض لنفسه هنا وهو إذا كانت دوافع كتابه (المسرواية) دوافع فنية بحتة لمحاولاتنا العربية في مصر، فلماذا لم تنتشر هذه المحاولات للمسرواية، ولماذا لم تشكل ظاهرة فنية كرواية الأصوات ورواية تيار الوعي... مثلاً؟

إن المحاولات الأربع لـ(المسرواية) لم تحظ بالانتشار والشهرة لسبب خاص بكل عمل، وإن كنت استثني محاولة (الحكيم) (بنك القلق) التي أثارت جدلاً قصير العمر فور صدورها، ولو تلاحقت المحاولات لأمكن إزكاء هذا الجدل، إلا أن المحاولة ظلت وحيدة حتى صدرت (نيويورك 80) لـ(يوسف إدريس)، ولم تحظ هذه الرواية بشهرة على الرغم من أن (يوسف إدريس) كان ثائراً أو مثيراً وله حضوره الفني في الساحة الأدبية آنذاك، وأظن أن السبب يعود لموضوع (نيويورك 80) وهو موضوع الصراع الحضاري أو الحوار بين الحضارات وهو موضوع لم يكن لافتا للنظر لكثرة الأعمال الروائية التي تناولت هذا الموضوع قبل (يوسف إدريس) (أديب/عصفور من الشرق/قنديل أم هاشم،

موسم الهجرة إلى الشمال، الحي اللاتيني...) وكلها أعمال اتسمت بالقوة.. ولم يكن الموضوع إذا جديداً.

أما عن محاولة (لويس عوض) المعنونة بـ(محاكمة إيزيس) فالرجل نفسه حرص على عدم نشرها.. ولما نشرت لاحقا في (مجلة القاهرة) سنة 1992 لم يلتفت إليها النقاد. وتأتي المحاولة الأخيرة (الخروج عن النص) واعتقد أن تاريخ صدورها 1997 لم يمكن من ملاحقتها نقديا إلا في مقالات طائرة في الصحف وبعض المجلات والبرامج والبرامج الإذاعة، وكانت عناية النقاد بمضمونها أكثر من كونها محاولة لـ(المسرواية).

إذن فعدم ملاحقة النقد لهذه المحاولات كان أحد أبرز الأسباب لعدم شيوع (المسرواية) وانتشارها بين الكتاب والقراء معا، وكان إحساس الباحث بعدم اهتمام النقد بدرس وتقييم (المسرواية) أحد أبرز دوافعي البحث هذا الموضوع.

أما عن محاولات المسرواية – مصدر الدراسة – نفسها فتفاوت المستوي الفني من عمل إلى آخر فبينما جاءت محاولة (بنك القلق) وقد غلبتها الصنعة التي تذكرنا بأن هذا الجزء سردي روائي وهذا الجزء حواري مسرحي، نجد محاولة (يوسف إدريس) قد غلبها الحوار وحجم السرد وفرض التخاطب الثنائي نفسه، وقلص دور السارد والراوي وغلب الحوار الخارجي والداخلي، وقام بدوره السرد في الإخبار ودفع الحدث الروائي.

أما محاولة (محاكمة إيزيس) فكانت (مسرواية قصيرة) وكان موضوع النص قد فرض قسمته الطبيعية بين السرد والحوار، وعاد الراوي العارف بكش شيء ليستأثر بالجزء السردي، ويقدم خلفيات النزاع ودوافعه وكأنه يمهد لمشهد المحاكمة الذي قدم بشكل حواري وكانت انسيابية الانتقال الميسور بين السرد والحوار أهم ما يميز هذا العمل.

وفى محاولة (الخروج عن النص) تنوعت مستويات الحوار لأن الكاتب لم يركز فقط على شكل مَسْرحة النص الروائي وإنما استعان بأكثر من تكنيك لهذه الرواية القصيرة، فهو يقدم الأحداث بشكل الأصوات، (فالإبياري) يحكي من وجهة نظره.. ثم يأتي (صديق مرسي) ليحكي من وجهة نظر أخرى، ثم يأتي البرنامج التلفازي فيسيطر

الحوار، ثم يستعين بفن التصويروافخراج، ويبدو أن رغبة الكاتب لتوظيف أكثر من فـن كانت أقوي من أن يخلص العمل للمسرواية فقط فتوزع الولاء.

ومن خلال هذه المحاولات أعتقد أن التحول لمَسْرحة النص الروائي عبر نموذج المسرواية لا يمثل ظاهرة لغوية، لأن المسرواية غاية فنيـة وشـكلية خالصـة، واعتقـد خاصية الحضور هي التي تدفع إلى المَسْرحة وهى تعبير عن رغبـة دفينـة للالتصـاق بالواقع وإحيائه في المدي التخيلي للمتلقي ولاسيما أن أكثر هذه المحاولات نجحـت فـي إخفاء وجود الرواي العارف بكل شيء وقد نجحـت المسـتويات الحواريـة الخارجيـة والداخلية في أهدافها الفنية داخل هذه المحاولات المسرواية ولاسيما في القدرة على إحياء وتجسيم الحدث والقدرة على الإخبار، والقدرة على إبـراز وتجسـيد مسـتويات الـوعي والشعور المختلفة بشكل قل فيه الافتعال.

وعلينا أن نعترف أن محاولات (المسرواية) الأربع - مصـدر الدراسـة - قـد افتقرت للهارموني والانسجام بدرجات متفاوتة، فقد قل الانسجام كلما زادت حدود القصدية (بنك القلق) وتحقق قدر من الانسجام عندما فرض الموضوع هـذا الشـكل المسـروائي وتطلب المَسْرحة (محاكمة إيزيس) ومن هنا يمكن القول بأن إقبال الكتاب والنقـاد علـى شكل (المسرواية) سيكون مفيداً لمسيرة الرواية العربية بشرط أن يكون الموضـوع هـو المستدعي لشكل (المسرواية) وليس شكل (المسرواية) هو الموضوع المحدد للرواية.

ولا اعتقد أن شكل (المسرواية) يمثل بهذا الهجين القصدى (حوار/سـرد) تخلقـا لنوع أدبي جديد في رحم النص الروائي، لكن الإجادة الفنية لهذا الشكل يمكـن أن تحقـق الانسجام الزائد بين السرد والحوار بحيث ينساب كل منهما في الآخـر حتـى لا يشـعر القارئ بفجوة الانتقال من السرد إلى الحوار أو من الحوار إلى السرد. وعندئـذ سـيكون لشكل (المسرواية) فاعلية زائدة وربما تحقق الطموحات المنتظرة منها على نحو أفضـل فنية وانسجاماً في حركية الفنون واقترابها وإفادة بعضها من البعض، لأن الرواية هي الفن الأكثر قدرة علي استيعاب معطيات الفنون الأخرى.

مصادر ومراجع الدراسة

مرتبة هجائياً

أولاً – المصادر:

(1) توفيق الحكيم: بنك القلق – مكتبة مصر – ط1.

(2) جمال التلاوي: الخروج عن النص – 1997 – بدون ناشر – ط1.

(3) لويس عوض: محاكمة إيزيس – مجلة القاهرة – عدد 118 – 1992.

(4) يوسف إدريس: نيويورك 80 –

ثانياً – المراجع:

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص – ترجمة عبد الرحمن أيوب – دار توبقال – 1986.

(2) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران – الدار العربية للكتاب بليبيا – ط3 – 1977.

(3) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة – الهيئة العامة للكتاب – سلسلة دراسات أدبية – 1998.

(4) ر. م. ألبيرس. تاريخ الرواية الجديدة – ترجمة جورج سالم – منشورات عويدات ببيروت وباريس – ط2 – 1982.

(5) صفوت عبد الله الخطيب: الأصول الروائية في رسالة الغفران – مكتبة نهضة مصر.

(6) عائشة عبد الرحمن: جديد في رسالة الغفران – دار الكتاب العربي ببيروت – ط1 – 1972.

(7) محمد نجيب التلاوي: آليات النص في ألف ليلة وليلة – حولية مركز البحوث بجامعة قطر –

(8) محمد يوسف نجم: القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث –

(9) ميخائيل باختين – الخطاب الروائي – ترجمة محمد براده – دار الفكر للدراسات والنشر بالقاهر

(10) نجيب محفوظ – القاهرة الجديدة – مكتبة مصر.

(11) وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ.

ثالثاً – الدوريات:

(1) فصول – ربيع 1993 – (عندما تلجأ الرواية للمسرحية) وليد الخشاب – ص60.

(2) مجلة القاهرة – عدد 118 – سبتمبر 1992 (نص محاكمة إيزيس) للويس عوض.

المحتويات

- على سبيل التقديم 7
- ظلموك فقالوا عصر الانحطاط 9
- الانبعاث الرومانسى فى (ليلى تعشق ليلى) 12
- الحب الضائع لمن 22
- ملامح فنية فى الليالى العربية 26
- الرواية العربية العربية 31
- طه حسين معلماً 34
- جبريل وسؤال الاغتراب 40
- لغة الطفل فى وسائل الإعلام 50
- المنظور اللغوى لتسويق الأفكار 56
- الرواية العربية فى قطر (تحليل وظائفى) 66
- ظلال رومانسية فى ملفات المعاق 95
- المصفقون بين الشكل والمضمون 97
- نجيب محفوظ والرواية النهر 117
- التطريز على متواليات العشق والعطش 125
- الأخت لأب ورحلة الثقة 141
- التقويم العربى الجديد 144
- الموضوعاتية 146
- الموضوعاتية في ليالي الصيف التيمورية 150
- تراسل الفنون 161
- مَسْرحة النص الروائي "المسرواية نموذجاً" 172